

أدب وفد

مايو ٢٠٠٧ - العدد ٢٦١

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

إبراهيم أصلان:

غواية الهامتن

الوصاية الدينية
على الأدب

محمد دكروب والنصوص
المجهولة لنجيب محفوظ

النتعز خارج القفص

أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

نهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي
تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الثالثة والعشرون

العدد ١٦١ مايو ٢٠٠٧



رئيس مجلس الإدارة: د. رفعت السعيد
رئيس التحرير: حلمي سالم
مدير التحرير: عيد عبد الحليم

مجلس التحرير: د. صلاح السروى/
طلعت الشايب/ د. على مبروك/
ماجد يوسف/ د. شيرين أبو النجا

أدب ونقد

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفنى : أحمد السجيني
إخراج فنى: عزة عز الدين
مراجعة لغوية: أبو السعود على

لوحة الغلاف الأمامى الفنان: شوقي زغلول
الرسوم الداخلية للفنان: محمود الهندي

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهمالي/ مجلة (أدب ونقد): داخل مصر ٧٥ جنيها
البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدي أو البريد الإلكتروني:
Editor @ al - ahaly. com

المراسلات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب

القاهرة/ هاتف ٥٧٩١٦٢٨/٢٩ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات

- مفتتح: الشعر خصيم القفص..... حلمى سالم ٤
- وثائق مجهولة عن نجيب محفوظ/ ملف/ ١٧
- نجيب محفوظ رؤية مستقبلية..... محمد ذكروب ١٨
- الوصايا الدينية على الإبداع: أولاد حارتنا نموذجاً/ محمود الوردانى ٣١
- ثرثرة فوق النيل وتيار الوعي..... سمير أبو الفتوح ٥٠

• الديوان الصغير:

- إبراهيم أصلان وغواية الهامش/ إعداد وتقديم/ عيد عبد الحليم ٥٣
- تحولات الخطاب المسرحى عند إبسن/ مسرح/ د. يحيى عبد التواب ٨٣
- الثائر، الملعون، المؤسس: الأعمال الكاملة لأنسى الحاج/ قراءة فى كتابة/ فاطمة ناعوت ٩٥
- بلادى/ عنوان للروح/ غادة نبيل ١٠٤
- خيانة مشروعة: بطولة السيناريو/ سينما/ محمود الغيطانى ١٠٨
- من يوميات ميت/ شعر/ نزيه أبو عفش ١٢٠
- كيمياء الغيرة/ شعر/ ربيعة جلتى ١٢٧
- موت فى حديقة/ شعر/ محمد الحماصى ١٢٩
- حين يمضى الزمن بنا فى اتجاه معاكس/ قصة/ محمود البياتى ١٣١
- الحكيم/ قصة/ غادة فاروق ١٣٣
- رفقة الروح/ قصة/ أمل خالد ١٣٦
- أمائل شعبية/ جمع وتدوين/ عبد الوهاب الشيخ ١٣٨
- حواذيت المعتقل..... محمد الخياط ١٤٠
- أصوات (أحمد تمساح أحمد - أحمد مصطفى سعيد - سيد محمود على)..... ١٤١
- اشتباك/ عنف ثقافى/ عيد عبد الحليم ١٤٤

الشعر خصيم القفص

الشعر ابن الحرية، لأنه ابن الخيال، وهو ابن الحلم لأنه ابن نقض الواقع وتجاوزه، لذلك فإن سجن الشعر هو نقى لجوهره الحق، فإذا انحبس انعدم ومات.

ولأن الشعر كان فى الحضارة العربية، ديوان العرب، فقد كانت الحرب به وحوله مفصلية، لأنها تختصر عديداً من الحروب على عديد من الجبهات الأخرى المختلفة.

والشعر هجام دائماً على المحرمات، مقتحم دائماً للمحظورات، من زاوية، وهو من ناحية ثانية رواغ زواغ يتأبى على الانضباط والحبس (نظراً لأنه ينتهج الرمز والتأويل والمجاز والمخيلة) لذلك كانت الحرب عليه صعبة وطويلة وشاقة.

على ذلك فإن التريص بالشعر قديم قدم الشعر نفسه. وقد درجنا على القول بأن العصور الجاهلية والإسلامية السابقة كانت أكثر تسامحاً مع الشعر من عصرنا الراهن. وكلما وقعت مصادرة معاصرة للشعر أو كبت راهن له، كنا نحن المثقفين والمدافعين عن حرية الفكر والشعر نقول: رحم الله الأيام الخوالى التى كان الشعر فيها حراً، يجترح المحرمات بغير مصادرة أو كبح. فهل هذا صحيح؟

هل صحيح أن العصور السابقة على العصر الحديث كانت متسامحة مع الشعر حينما يخرق أياً من المحرمات الثلاثة: الدين، الجنس، السياسة؟

إجابتى الصريحة هي: لا، فقد وقعت الجوادث العديدة فى عقاب الخارجين أو المجترئين على هذه المحرمات الثلاثة فى شتى العصور الإسلامية: مثلما حصل مع الحطيفة على عهد عمر بن الخطاب من قطع لسانه، ومثلما حدث مع أبى نواس من اتهامه بالخروج على ثوابت الدين، ومثلما حدث مع الحلاج الذى صلب. وحدث مع السهروردي الذى قتل فى عهد صلاح الدين الأيوبي، ومثلما حدث مع وضاح اليمن ومع أبى العلاء المعرى وغيرهم كثير، مما تضيق به الأمثلة.

ولتدقيق الأمر نقول: إنه كانت، فى العصور الإسلامية حتى العصر الحديث مدرستان فى التعامل مع اجترافات الشعر: مدرسة التحريم، ومدرسة التحرير.

مدرسة التحريم تنكر على الشعر أن يتعرض لهذه المحرمات الثلاثة بالاجترار، حفاظاً على الدين من الخدش، وحفاظاً على الحياء العام، وحماية للنظام السياسي من التمرد. منطلق مدرسة التحريم في ذلك أن الشعر ينبغي أن يعلم الفضيلة لا الرذيلة، وينبغي أن يكون عوناً للدين في تكريس الأخلاق الحميدة والخشوع لله والخضوع لأوامره ونواهيه، وينبغي أن يكون بوقاً للحكم القائم داعماً له نائياً عن مناوئته أو معارضته فتعزيد النظام، من حسن القطن»!

ومنطلق مدرسة التحرير في ذلك، هو أن الشعر بمعزل عن الدين، وأنه بين الخيال الجامع، وأنه إذا ارتبط بالأخلاق الحميدة هزل، كما قال أبو هلال العسكري عن شعر حسان بن ثابت: «كان شعر حسان في الجاهلية قوياً، فلما دخل الإسلام لان وضعف». وأنه لا ينبغي أن نحاكم الشعر محاكمة حرفية كما نحاكم الخطاب المباشر، لأن للشعر طبيعة خاصة هي الخيال والجنوح والصورة الرامزة.

وقد استمرت هاتان المدرستان منذ ذلك العهد القديم إلى عصورنا الحاضرة. لم تحدث مصادرات ظاهرة للشعر في العصر الحديث لأن الشعر أصلاً، كان طوال قرون الانحطاط ضعيفاً متوارياً. وحينما بدأ يستعيد عافيته مع عصر النهضة ظلت أهدافه مقصورة في إعادة الهيبة والديباجة التقليدية له بدون الخوض في اجترافات للمحرمات المشهورة (البارودي وحافظ ومطران وشوقي). ومع ذلك فقد أمر الملك بحذف بيت من قصيدة شوقي «نهج البردة»، (التي غنتها فيما بعد أم كلثوم) وهو البيت الذي يقول:

الاشتراكيون أنت إمامهم
لولا دعاوى القوم والغلواء

وذلك لمجرد ذكر كلمة «الاشتراكية» فيه.

يمكن أن نطلق على مدرسة التحريم اسم «مدرسة الفهم الجرفي المنغلق»، وعلى مدرسة التحرير اسم «مدرسة التأويل المجازي المنفتح»، وهما اللتان لم ينحصر مجال اختلافهما على مسألة الشعر فحسب، بل شملت كذلك المجال الفلسفي والفكري والفقهى والتشريعى والتربوي وسائر الحقول البشرية. وهو ما تم اختصاره في «أهل النقل، في مواجهة أهل العقل، أو أهل الرواية، في مواجهة أهل الدراية».

وقد ازدهرت المدرستان (مدرسة التحريم ومدرسة التحرير) في القرن العشرين كله. وظلت المدرستان متواجدين على قدم وساق.

مدرسة التحريم هي التي هاجت بلى كتاب «على عبد الرازق» (الإسلام وأصول الحكم

١٩٢٥) وعلى كتاب طه حسين «من الشعر الجاهلي» (١٩٢٦) وهاجت على شبلى شميل وفتح أنطون. ومدرسة التحرير هي التي دافعت عن على عبد الرازق وعن طه حسين والآخرين منطلقاً من تقدير الاجتهاد الفكري والبحث العلمي النزيه، حتى وإن أخطأ، ومعتمدة على مبدأ «للمجتهد أجران إن أصاب وأجران أخطأ، وهي التي تقبلت مقالات إسماعيل أدهم «لماذا أنا ملحد»، وردت عليها بمقالات محمد فريد وجدي (رئيس تحرير جريدة الأزهر حينذاك) بمقالات «لماذا أنا مؤمن» (١٩٣٧).

غير أن مدرسة التحريم وصلت إلى ذروة من ذراها العالية مع نشوء حركة الشعر الحر بعد منتصف الخمسينيات من القرن العشرين.

مع صعود حركة الشعر الحر، آخر الأربعينيات وأول الخمسينيات من القرن العشرين، هاجت ثائرة التقليديين (سواء كانوا تقليديين دينياً أو فكرياً أو جمالياً) على هذه الحركة الشعرية الجديدة الصاعدة، وكالوا لها ولشعرائها التهم الجائرة العديدة. تهمة كسر الثوابت الدينية والتراثية واللغوية العربية، وتهمة الانصياع للفكر والإبداع الغربيين، وتهمة الشيوعية والإلحاد والغض من الله والرسول والقيم الروحية، وتهمة العمالة للأجنبي ضد المصلحة الوطنية.

وقد ربط هؤلاء التقليديون في هجومهم العاصف بين هذه التهم وبين بعض الانتماءات السياسية اليسارية لبعض رواد هذه الحركة الشعرية الصاعدة، مثل بدر شاكر السياب وعبد الوهاب البياتي وسعدى يوسف وحجازى وعبد الصبور، الذين انتموا جميعاً للفكر اليسارى والاشتراكي والقومى بدرجات متفاوتة.

ووصلت حدة هذا الهجوم التقليدى إلى عنفوانها الجارف فى بيان لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للفنون والآداب بمصر عام ١٩٦٤، وهو البيان الذى صاغه عباس محمود العقاد (رئيس لجنة الشعر آنذاك) بالاشتراك مع زكى نجيب محمود. وكان العقاد قبل ذلك بشهور قليلة قد حول شعر صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطى حجازى إلى لجنة النشر للاختصاص، فى تأشيرة صارت إحدى العلامات البارزة فى التاريخ الحديث لاضطهاد الشعر الحر، وتسلط السلف على الخلف.

وصف بيان لجنة الشعر الشعراء الجدد بالمروق على ثوابت الأمة والتبعية لأعدائها الغربيين، ويهدم الأطر الروحية التى تجمع العرب والمسلمين، ويتحطيم اللغة العربية التى هي لغة القرآن الكريم!

لماذا وقف العقاد هذا الموقف المحافظ من حركة الشعر الحر، وهو الداعية الأكبر للتجديد طوال العشرينيات والثلاثينيات والأربعينيات من القرن العشرين؟ وهو أحد قادة جماعة الديوان، التي دعت إلى تجديد الشعر وخروجه من تراتبيته القديمة ليصبح معبرا عن «ذات» الشاعر وشعوره، الخصوصي لا العمومي؟ وهو الذي رفع معاول الهدم العاتية في وجه تقليدية أحمد شوقي ومحافظةه البعيدة عن «صدق الذات»؟

الواضح أن رؤية العقاد وفريقه للتجديد كانت تقتصر على تجديد الموضوعات التي يتناولها الشاعر، فبدلاً من الموضوعات الخارجية تحل الموضوعات الداخلية، أي الانتقال من محاكاة الخارج، إلى محاكاة الداخل، ومن محاكاة الموضوع، إلى محاكاة الذات.. تلك هي بؤرة النقطة الرومانسية التي دعا إليها العقاد (وكذلك جماعة أبوللو، وجماعة شعراء المهجر)، شريطة أن تظل هذه التجديدات داخل الإطار الأكبر الثابت الذي هو الشكل العمودي الشعري التقليدي الخالد القديم، بدون أن تصل هذه التجديدات إلى صلب العمود التقليدي بالتغيير أو التحوير أو التعديل، كما فعلت حركة الشعر الحر، لأن هذا الشكل العمودي هو - بتعبير العقاد - الإطار المميز للأمة على مدار التاريخ.

والحق أن المفارقة التي ينطوي عليها موقف العقاد وصحبه هنا، هي ثغرة دفيئة من ثغرات الفكر العربي الحديث، وأحد عوامل تعطيل التقدم في رؤانا الفلسفية (والاجتماعية) إلى المستقبل.

جوهر هذه الثغرة هو تفريق (تيار) من المفكرين بين الفكر، وبين إطراره، (بتعبير الفلسفة: بين المادة والصورة)، حينما ينطلق هؤلاء من إمكانية أن يتغير الفكر من مرحلة إلى مرحلة دون أن يتغير الإطار الحامل لهذا الفكر. وهي ثغرة تتغافل عن التناقض الكامن في هذا التصور بين الشكل والمضمون أو بين الصورة والمادة، كما أنها تتغافل عن أن هذا الإطار، ليس مجرد وعاء مصمت، بل هو كذلك - أو أصلاً - فكر، ومن ثم تستحيل هذه الأطروحة: صبب الخمر الجديدة في قوارير قديمة..

وال مؤلم أن هذه الثغرة لم يقع فيها التقليديون وحدهم، بل انزلق إلى شراكها نفر من المفكرين المستنيرين والتقدميين، ومازالوا ينزلقون حتى اللحظة، مما يعرقل أي نهوض أو تقدم على المستويات كافة: الفكرية والاجتماعية والسياسية والثقافية والجمالية.

استقرت حركة الشعر الحر، وانتصرت، بعد المعارك النقدية التي خاضتها في مواجهة خصوم الحرية ورعاة الجمود، وقد ساعدها على هذا الاستقرار والانتصار - طوال

الخمسينيات والستينيات ومن منتصف السبعينيات - ثلاثة عوامل كبيرة:

الأول: هو وقوف نخبة حاشدة من النقاد والمفكرين الديمقراطيين والاشتراكيين، في صف هذه التجربة الصاعدة، على رأس هذه النخبة أسماء مثل: محمد مندور ولويس عوض ومحمود أمين العالم وعبد القادر القط وعز الدين إسماعيل وثروت عكاشة وعبد العظيم أنيس وعبد المحسن طه بدر وشكري عياد وغالى شكري وصبرى حافظ وغيرهم كثيرون.

الثاني: هو المناخ السياسى والثورى (شبه الاشتراكى شبه التقدمى) الذى أشاعته ثورة يوليو ١٩٥٢، فقد حدث تواكب موقف بين الثورة الناصرية الصاعدة وبين الحركة الشعرية الصاعدة.

الثالث: هو الطابع شبه المدنى للدولة حينئذ، وهو الطابع الذى يساعد على نشوء الأفكار «الناسوتية»، بعيداً عن هيمنة الأحكام، اللاهوتية.

ومع السبعينيات، طرأت أوضاع متغيرة جذرية، نجم عنها فيما بعد أن أصبح الشعر متهماً دائماً، موضوعاً دائماً تحت طائلة المساءلة الدينية (والسياسية): صدر الدستور المصرى ١٩٧١ مؤكداً على أن الدين الإسلامى هو دين الدولة الرسمى وأن الشريعة الإسلامية هى المصدر الرئيسى للتشريعات والقوانين، إطلاق السادات الجماعات الدينية فى الجامعة والمجتمع لمواجهة الناصريين والشيوعيين والقوميين. إعطاء مجمع البحوث الإسلامية بالأزهر صلاحيات واسعة فى المنع والمصادرة والكبح لكل ما يتصور المجمع أنه ماس بالدين وثوابت الأمة، ابتعاث قانون، الحسبة، من مرقده القديم، وهو القانون الذى بمقتضاه يحق لأى مواطن أن يرفع دعوى قضائية ضد أى عمل فنى أو فكرى أو شعرى يرى هذا المواطن أنه يسئ إليه هو شخصياً، من حيث يسئ إلى دين هذا المواطن، أو ثوابته الأخلاقية، ممالة السلطات السياسية للتيارات الدينية، خوفاً أو نفاقاً أو انتهازاً فى المرجعية المحافظة.

هنا توالى، منذ بدء السبعينيات، المصادرات والمطاردات والمحاكمات، وسأشير منها - الآن - إلى ما يتصل بالشعر فحسب، متجنباً ما يتصل بالفنون الأخرى حتى لا تنفذ صفحات الأمثلة، على الرغم من الترابط الوثيق بين مصادرة الشعر ومصادرة الفنون الأخرى من حيث المنطلق النظرى والأساس الفكرى الكابح:

مصادرة مجلة «سنابل» بكفر الشيخ التى كان يرأس تحريرها الشاعر محمد عفيفى

مطر لنشرها قصيدة، أغنية الكعكة الحجرية، لأمل دنقل، التي يرصد فيها هجوم الأمن المركزي على الطلاب المتظاهرين بميدان التحرير (الكعكة الحجرية) المطالبين بالعدل والحرية والحرب عام ١٩٧٢، والتي يقول فيها دنقل:

أيها الواقفون على حافة المذبحة
أشهروا الأسلحة.

سقط الموت وانفطر القلب كالمنسوجة
والدم انسب فوق الوشاح

المنازل أضرحه / والزنازن أضرحه/ والذي أضرحه
فأرقموا الأسلحة،

ومصادرة شعر نجيب سرور، ومصادرة شعر وحرية أحمد فؤاد نجم مرات ومرات، مصادرة مسرحية عبد الرحمن الشرقاوي «الحسين ثائراً وشهيداً، على المسرح القومي، وكان السبب الفقهى الرسمي المعلن لمصادرة «الحسين ثائراً وشهيداً، هو عدم جواز ظهور الصحابة والمبشرين بالجنة في أعمال تمثيلية تشخيصي، لكن الكثيرين - وأنا منهم - يرون أن السبب الحقيقي أعمق من ذلك السبب المعلن، وهو يرجع إلى عدم رغبة الأزهر في أن تتكرر على المسرح وعلى مسامع الناس كلمات أو جمل أو عبارات تذكر المواطنين بمأساة الحسين بن علي، وبمأساة آل البيت عموماً وبمؤامرة معاوية بن أبي سفيان للاستيلاء على السلطة باسم الإسلام وباسم قميص قمصه الله إياه، مما قد يستدعي تذكر الشيعة وتضحياتهم المريعة في مقابل بطش السنة وفقهاء السلطان، ومعروف أن الأزهر الشريف لديه حساسية مفرطة تجاه التيار الشيعي في الفكر الإسلامي القديم والحديث، ولذا لم يكن ليتقبل أن ترقن في جنبات المسرح القومي وإمام نظارة فقراء كلمات عبد الرحمن الشرقاوي، على لسان أحد أقطاب أهل البيت معلنة: نحن الذين يموت أهملنا ليحيا الآخرون بلا دموع.

ثم كانت حجة السلفيين في رفض قصيدة عبد المنعم رمضان - في مجلة إبداع - هي عدم جواز تجسيد الله بأن له كوعاً متناسين - حتى من هذه الزاوية الفقهية - التجسيديات الكثيرة التي يحفل بها القرآن الكريم من مثل «استوى على العرش»، وسع كرسى السماوات والأرض، يد الله فوق أيديهم، «أنى توجهت فثم وجه الله، وغير ذلك من صور باهرة، كان هؤلاء السدنة يقبلون أن يكون لله وجه وكرسى ويد ولا يتقبلون أن

يكون له كوع، متجاهلين في هذا المنظور الضيق بلاغة المجاز، التي هي أشهر أعمدة البيان في الثقافة العربية الإسلامية بأسرها.

مصادرة، وليمة لأعشاب البحر، رواية الكاتب السوري حيدر حيدر، وماسحها من بيان تحريض من لجنة الشؤون الدينية بمجلس الشعب (برئاسة أحمد عمر هاشم رئيس جامعة الأزهر حينذاك)، دفع طلاب الأزهر إلى التظاهر في الشوارع، مما هدد بفتنة داخلية مشتعلة.

يخسنا في واقعة، وليمة لأعشاب البحر، ما رافقها من مقالات متتالية في جريدة الشعب، (لسان حال حزب العمل آنذاك) لكتاب عديدين فيها (منهم عادل حسين ومجدي أحمد حسين ومحمد عباس ومجدي قرقر) أقاموا فيها، محاكم تفتيش، لدواوين الشعر المصرية الحداثية، مقتطعين من هذه الدواوين جملاً وصوراً والفاظاً راحوا يكيلون لها تهم الكفر والزندقة والإلحاد والعمالة والإسرائيليات، وذلك عبر قراءات مترصدة وتأويلات بالسة وتفسيرات سيئة النية!

ثم منع قصيدة نزار قباني، خلف الجدران من التدريس في منهج المدارس الإعدادية بمصر، بسبب حديثها عن صبي وصبية يتحايان خلف أحد الجدران. وعلى الرغم من أنها فنياً، قصيدة تقليدية ضعيفة، فإن حراس الفضيلة رأوا فيها خطراً على الناشئة في المدارس، فقررت وزارة التربية والتعليم (التي تناقض التيارات الدينية المحافظة) إلغاء القصيدة المقررة، حماية للتلاميذ من قول نزار:

سألتني اللعب معي ورحنا/ ننظر الندى بكل نجم/ طعامنا اللثم فلو نهينا عنه، إذن لثمتنا بغير لثم، ومتناسين في موضوع اللثم، هذا أبيات ولادة بنت المستكفي التي تقول أيام الأندلس:

أنا والله أصلح للمعالي/ وأمش مشيتي وأتبه تيهي/ أمكن عاشقي من صحن خدي/ وأعطى قبلتي من يشتهيها،

مصادرة كتاب أحمد الشهاوي، الوصايا في عشق النساء، الذي وضع فيه مجمع البحوث الإسلامية بالأزهر تقريراً يتهمه بالمروق وتشجيع الفسق والعشق الحسي وخدش حياء الأمة الحية. وهو التقرير الذي تجاهل عن عمد - فضلاً عن مبدأ حرية الإبداع - ما تفص به كتب التراث من ترسانة في الكتابة، الإيروتيكية، عند امرئ القيس والجاحظ وأبو تمام والبحتري وأبي نواس وعند بعض الصحابة والأئمة ورجال الفقه الإسلامي

الفضلاء، من غير أن تنقص تلك الكتابات المكشوفة الكاشفة من هيبتهم الدينية أو جلالهم الفكري، ومن غير أن تنقص من إيمان مستمعها أو قارئها، عبر العصور المتواليّة؟

وقد توازت مع هذه المصادرات المصرية (التي انتخبنا منها القليل وتركنا الكثير) مصادرات عربية في معظم البلدان العربية، نذكر القليل منها، من مثل : مصادرة ديوان «حديقة الحواس»، للشاعر اللبناني عبده وازن عام ١٩٩٤ في بيروت بحجة طابعه الحسي المغرق، ومحاكمة المغني اللبناني مارسيل خليفة بسبب إنشاده أغنية من شعر محمود درويش بعنوان «أنا يوسف يا أبي»، يتناول فيها الشاعر قصة سيدنا يوسف في القرآن الكريم ورؤاه عن السنوات العجاف وموافرات أخوته عليه وحكايته مع امرأة العزيز الذي يصورها القرآن بجمال فاتن حين يقول: «ورأته التي هو في بيتها عن نفسه وغلقت الأبواب وقالت هيت لك فقال معاذ الله إنه ربي أحسن مثواي إنه لا يفلح الظالمون».

وفي هذا السياق الكايح تمت مصادرة أو محاكمة أو تكفير الشاعرين الأردنيين إبراهيم نصر الله وموسى حوامدة والشاعر السعودي علي الدميني، والشاعرين اليمنيين عبد العزيز الخالغ وعلي المقرئ، والشاعر الإماراتي عبد الله الريامي والشاعرة الكويتية عالية شبيب (التي حكم عليها بالسجن فعلاً) لأنها كتبت عبارات تمس الذات الإلهية وعبارات منافية للأدب ومخلّة بالحياة، حسب الفاظ محكمة الجنح الكويتية، بينما الشاعرة لم تفعل سوى أنها كتبت هذه السطور الجميلة في ديوان «نهج الورد» (بالتناص مع نهج البردة للإمام البوصيري وأحمد شوقي):

«قال: ماذا يسرق الليل نعمة

من أحداقك؟

الا تكفيه ألوان الله؟»

ولم تفعل سوى أنها كتبت هذه السطور الشعرية الرمزية الوجودية الأليمة، فكرت أن أستاذن التفاحة / لم تجب/ رششت عليها الماء بحب/ فسقط عريها/ جلست في شريحة شمس/ تفخر/ تتأمل لؤلؤ فخديها وصدرها/ قبلتها / ودائماً. / على مائدة العشاء/ تحدث الجميع وضحكوا/ كان صحتي خالياً/ من قطعة تفاح..

ثم مصادرة لدريس كتاب «محمد، مكسيم رونسون - المستشرق الفرنسي الأشهر - من مقررات الجامعة الأمريكية بالقاهرة. الغريب هنا أن الطابع العلمي الجاد والنزع



بسم الله الرحمن الرحيم

حواليه بالسككاته تقام صدأى

Handwritten text in Arabic script, likely a signature or a note, located at the bottom of the page.

کمارت علی جبین ۱۹۷۱

رسالة مغلطة بالترتيب والامر

১৯৭৩

ED
7/4/2006



العلماني الموضوعي للدراسة في الجامعة الأمريكية بالقاهرة، لم يمنحها هذه الجامعة المستنيرة من الخضوع لمنظور التيارات الدينية المتطرفة (من باب التقية أو من باب التوافق الفقهي المحافظ أو من باب الذكاء الدبلوماسي)، فقد تكررت واقعة رودنسون هذه مرات عديدة، فحدث منع تدريس كتاب «النبي» لجبران خليل جبران، ومنع تدريس سيرة الكاتب المغربي محمد شكري «الخبز الحافي»، ومنع تدريس كتاب «سنوات التكوين» لخليل عبد الكريم. وغير ذلك كثير مما لم تسعف به الذاكرة.

ينبغي أن نستدرك هنا ونقول إننا في كل هذه المصادرات (المصرية والعربية) إنما ندين قمع الإبداع وتكفير الفكر، ونؤكد مبدأ الحق في التعبير وفي الرأي والاعتقاد، وهو الحق الذي كفلته الدساتير الوطنية وكفلته مواثيق حقوق الإنسان الدولية، وكفلته المناطق المضيفة من النص المقدس. وليس معنى ذلك أن كل تلك النصوص المحظورة أو المقموعة هي بالضرورة نصوص جميلة رفيعة، فلا ريب أن بعضها يقل نصيبه من الجمال والرفعة والجودة الفنية. نحن إذن ندافع عن حق النص في الوجود، أما مستواه الفني فمسئولية النقد والقراء والحركة الأدبية والتاريخ الثقافي.

ينبغي، هنا، أن يلتفت نظرنا إلى ذلك التحالف غير المقدس بين ذلك المثلث غير المقدس، المكون من مجمع البحوث الإسلامية بالأزهر، والإدارات السياسية المنفذة، ومجلس الشعب. وهو مثلث تتناغم أضلاعه الثلاثة بيسر ومرونة وتضاهم، في حركة من الأواشي المستطرفة، التي تتوزع فيها الأدوار وتتداخل برشاقة الغزلان وتواؤم الأوركسترا. وإذا كان واردة أن تؤدي الإدارات السياسية السلطوية دوراً في مصادرة الإبداع والفكر حفاظاً على دوام سلطتها المتحكمة الحاكمة. وإذا كان واردة، كذلك، أن يؤدي مجمع البحوث الإسلامية دوراً في مصادرة الإبداع والفكر حفاظاً على دوام وضعه ومصالحه بوصفه وكيل الله على الأرض في تسيير العباد كيف شاء، فإن وجود مجلس الشعب في هذا الثلاثي الظلم هو الأمر الذي يثير العجب والتعجب، فالبرلمانات - من ناحية ماهية وجودها - هي منابر الديمقراطية ومواقع الدفاع عن حرية الفكر وحماية الرأي الآخر. فإذا فقدت هذه المهمة، ودخلت في الطريق المضاد، فقدت ماهيتها وصدقيتها وشرعيتها جميعاً، وصارت عوناً على الطغيان وغطاء للاستبداد. وتلك هي إحدى غرائب الحال العربي المعاصر: إنقلاب البرلمانات من مهمة تشريع الحرية إلى مهمة تشريع القمع! يواجهنا الآن سؤال ضروري هو: ما هي الأسس النظرية التي يقوم عليها تكفير الشعر

فى حياتنا العربية الحديثة والراهنة؟

فى هذا الصدد، يمكن أن نشير - إشارة سريعة - إلى سبع نقاط جوهرية:

(١) عندما بدأت الدولة العربية الحديثة، قبل قرنين مع تولى محمد على حكم مصر (١٨٠٥)، لم تقم النهضة فيها على خلفية ثورة رأسمالية كاملة تنتج قطيعة واضحة مع المجتمع التقليدى السابق، ولذا ظل «النقل، مجاوراً وموازياً، للمقل، فى قلب بنية التحولات الحديثة. من هنا ظل المقياس الدينى معياراً لصلاحية أو عدم صلاحية أى فعل أو سلوك أو خطوة. وهكذا ظل منظورنا مزدوجاً - أو منقسماً - بين المرجعية الدينية والمرجعية المدنية.

(٢) مع التعديلات المدنية التى تمت على قانون الأزهر، أثناء الحكم الناصرى عام ١٩٦١، منح القانون الجديد للأزهر - عبر مجمع البحوث الإسلامية فيه - حق مراقبة كل ما يمس الدين الإسلامى أو يحرف القرآن الكريم. وعلى الرغم من أن هذا القانون ينصرف بحسب إلى الشئون الدينية فإن رجال المجمع استطاعوا أن يتوسعوا فى صلاحياته حتى كوّن سلطة شبه مستقلة!

(٣) غالباً ما تتلاقى مصلحة الاستبداد السياسى مع مصلحة السلفية الدينية، فى حالات كثيرة من حالات المصادرة، فتحتمى هذه بتلك، وتتذرع تلك بهذه، فى تحالف سياسى دينى أو ليباركى ثيوقراطى. وهو حلف شهير وقديم، تجلت نماذجه البعيدة عند حلف معاوية وأبى هريرة، والوسيطه عند الخليفة المنصور والشيخ رضوان فى مواجهة بن رشد أيام الأندلس، وحديثاً عند النظام السياسى الراهن ومشيخة الأزهر، وهو الحلف الذى فكك عبد الرحمن الكواكبي ظواهره وخصائمه فى كتابه الأشهر، «طبائع الاستبداد».

(٤) ضيق الحياة العربية بفكرة «التعدد، لشدة وطول عهود الاستبداد والواحدية (سياسياً ودينياً وفكرياً) حتى ضعف ميراث العرب من فلسفة التعدد ونعمة التنوع وفضيلة قبول الآخر. وعلى الرغم من أن ثقافتنا العربية الإسلامية عامرة بمأثورات تؤمن بالرأى الآخر وبالتضحية من أجل هذا الآخر ويعدم احتكار الحق والحقيقة (من مقولات الإمام الشافعى وابن رشد والمعتزلة والأفغانى والطهطاوى ومحمد عبده وغيرهم) إلا أن الذى ساد وسيطر هو اليقين الواحدى بامتلاك الحقيقة المطلقة وخطأ الرأى الآخر، وتجلّى ذلك فى السياسة (فالآخر خائن أو عميل أو عدو الشعب) وفى الدين (فالآخر كافر صابى

خارج عن الملة) وفى الجمال (فالآخر منحرف عن الهوية متغرب عن الروح الأصيلة)
(٥) ضعف الانطلاق من المجاز وقوة وسيادة الانطلاق من المعنى الحرفى، فى قراءة أى نص وفى تأويل أى كتابة. ومن هنا صار الأخذ بظاهر اللفظ آلية مدمرة فى النظر العقلى، على الرغم من أن المجاز والتأويل هديتان بَاهِرتان من هدايا الثقافة العربية الإسلامية. لكن قراءة المصلحة السياسية والمصلحة الدينية هى التى تغلبت، وهاتان المصلحتان تنبعان من نبع واحد هو الأخذ بظاهر اللفظ، حتى يمكن اصطياذ المبدعين والمفكرين المعارضين!

(٦) انتشار وتغول الفكر الوهابى فى سائر البلاد العربية قادماً من الجزيرة العربية منذ مطلع السبعينيات، مدعوماً بما أسماه الشيخ محمد الغزالى «الفقه البدوى»، مندمجاً مع الفقه البترولى الحديث. وصار هذا المثلث (الوهابى، البدوى، البترولى) هو المصدر الأكبر للفكر السلفى التقليدى فى العقود الأخيرة. وهو النبع الذى صدر منه كتاب الشيخ عبد العزيز بن باز «الحداثة فى ميزان الإسلام، فى أوائل التسعينيات، وفيه يدين بن باز كل أعلام الحداثة العربية بالكفر والإلحاد والعمالة للاتحاد السوفيتى والشيوعية العالمية والماسونية واليهودية، ويقدم قائمة طويلة باسماء هؤلاء الحداثيين لم تخل من اسم - كبر أو صغر - لفكر أو كاتب أو روائى أو تشكيلى أو شاعر أو موسيقى أو مؤرخ أو سيناريست!

هذه النظرة الوهابية (البدوية البترولية) هى التى تحكم منظور السلفيين الحاليين إلى الفن والثقافة والفكر والإبداع؛ بنقليتها الجامدة، وبحرفيتها الجافة، ويعدّوها للاجتهاد فى الفكر وللإبداع فى الأدب. هذه هى المدرسة التى ترى «أن كل محدثة بدعة، وكل بدعة ضلالة وكل ضلالة فى النار».

(٧) لا ريب أن المصادرة أو الكبح أو القمع هى أقصى ما يتمرّض له الشعر فى حياتنا المعاصرة. على أن هناك أمرين هما - عندى - لا يقلان فى أثرهما القمعى على الشعر عن المصادرة والاعتقال والكبت.

الأمر الأول: هو حجب الشعر (أقصد الشعر الحق، المجدد المتجدد المستنير) عن مقررات الدراسة فى مدارس وزارة التربية والتعليم ووزارة التعليم العالى، وعن وسائل الإعلام والتلفزيون والمنابر الواسعة المؤثرة، فيما تمنح هذه المقررات التعليمية والمنابر الإعلامية بركيك الشعر وثاقفه ومتخلفة. ما معنى ألا تكون بهذه المقررات التعليمية قصيدة لبدر

شاكر السياب أو لأمل دنقل أو لسعدى يوسف أو لأدونيس أو لمحمود درويش أو لعفيفى مطر أو لمحمد الماعوض؟ المعنى الوحيد لذلك هو أن هذه المقررات إنما تهدف إلى تزييف الوعي عند الناشئة، وهذا هو البغى بعينه.

الأمر الثانى هو انصراف الحركة النقدية الجادة عن هذا الشعر الجديد الجاد - إلا فى النذر اليسير - وهو ما يعنى أن هذه الحركة النقدية التى تدعى الجدة إنما هى ما تزال تعيش بآليات الرأى النقدية القديمة، بما لا يمكنها من التفاهم والتواصل مع الحركات الشعرية الجديدة. ويزداد الوضع سوءاً حينما تنصرف بعض قطاعات هذه الحركة النقدية إلى اتهام الشعر بالتفريب وانكار التراث وتخريب الهوية والخصوصية القومية. وبدلاً من أن تساعد هذه الحركة النقدية ذلك الشعر على التواصل مع القراء وعلى فك عزلة مصادرتة وحبسه عن الناس بفعل السلطة السياسية أو السلطة الدينية، إذ بهذه الحركة النقدية تفاقم هذه العزلة وتضاعف تلك المصادرة، إما بالابتعاد عنه أو باتهامه فى شرفه!

هذان الأمران ليسا قهماً خشناً، بالطبع، لكنهما يجمع ناعم، وهو لا يقل إيذاء للشعر عن القمع الخشن، إن لم يزد.

وهكذا تستمر المدرستان المتوازيتان: مدرسة تحريم الشعر ومدرسة تحرير الشعر. وكثيراً ما تتغلب مدرسة التحريم لأنها مدعومة بالسيف والمصحف والعقلية التقليدية للجماعة. لكن انتصار مدرسة التحرير انتصاراً كاملاً هو امر قريب قريب، لأنها مدعومة بالخيال والحرية والمستقبل، ولأن الشعر ابن الهواء الطلق، وخصيم القفص ■

وثائق مجهولة عن نجيب محفوظ



- قراءة في أول نص لنجيب محفوظ / محمد دكروب
- الوصايا الدينية على «أولاد حارتنا» / محمود الورداني
- «ثلاثة فوق النيل» وتيار الوعي / سمير أبو الفتوح

نجيب محفوظ / رؤية مستقبلية قراءة في أول نص نشره عام ١٩٣٠

محمد دكروب

عنوان النص: «احتضار معتقدات وتولد معتقدات».
نشره نجيب محفوظ عام ١٩٣٠، وهو أول نص ينشره الشاب نجيب محفوظ
(الروائي الكبير، لاحقاً). وكانت موهبته الروائية العظيمة لا تزال في ضمير
الغيب.

مقالة طالب الفلسفة:

محفوظ - أحمد شوكت

.. هذا النص القديم، والأول، له قصته، وله خصوصاً دلالاته المستقبلية.
أما قصة النص فتربط بالكاتب والناشط السياسى والاجتماعى سلامة موسى،
ويافكاره التى بدأ يتأثر بها الشاب، طالب الفلسفة، نجيب محفوظ، منذ أواخر
العشرينيات عندما كان الشاب يتابع كتابات سلامة موسى ونشاطاته، فيعجب بها،
ويتأثر بحدائثها ومستقبلتها.

ومنذ العام ١٩٢٩ بدأ سلامة موسى، المنور النهضوى، ذو النزوع العلمى والاشتراكى،
بإصدار مجلته الفكرية الأدبية الشهرية، «المجلة الجديدة» التى تدعو إلى أدب جديد
والى العقلانية والتحرر الفكرى والاشتراكى بتياراتها المختلفة، وخصوصاً التيار
الفايى، تيار برنارد هو وصحبه، وتدعو إلى الانفتاح على تيارات الثقافة فى الغرب

خصوصاً وسائر قارات العالم.. وكان نجيب محفوظ، في ذلك الحين ، طالباً في قسم الفلسفة بالجامعة المصرية، حيث تتصارع التيارات الفكرية الاجتماعية السياسية، وحيث التيار التحرري العقلاني، ممثلاً بطله حسين خصوصاً، له تأثيره الواسع والعميق في أوساط الشباب.. فاجذب طالب الفلسفة الشاب إلى موضوعات «المجلة الجديدة» واجوائها التي كانت تشكل جزءاً من ذلك التيار.. وسعى للتعرف إلى صاحبها سلامة موسى فانعقدت بينهما علاقة فكرية قوية هي أعمق من مجرد علاقة تلميذ بأستاذ تبهره أفكاره الاقتحامية. وكما يروى سلامة موسى، لاحقاً، فقد صار نجيب محفوظ المشترك الأول في «المجلة»، ثم صار من المشاركين في تحريرها. أما نجيب محفوظ فقد صور، بدوره هذه العلاقة وعبر عن أثرها الكبير والعميق في حياته ومساره الفكري، وذلك في «ثلاثيته، العظيمة، حيث تتألق شخصية صاحب مجلة «الإنسان الجديد، عدلى كريم»..

(المعادل الفني لشخصية سلامة موسى نفسه صاحب «المجلة الجديدة»، وتأثيره العميق في التشبيه وخوضه معارك التحرر الفكري والوطنى والاجتماعى، وإشاعة أنوار العقل.

ومنذ اللقاء الأول - في الرواية - وفي حوارهما الأول، يقول عدلى كريم (سلامة موسى) لأحمد شوكت (وفي شخصيته جانب من نجيب محفوظ): «أنت تدرس الأدب. ادرسه كما تشاء، ولكن لا تنس العلم الحديث، يجب ألا تخلو مكتبته إلى جانب كتب الأدب، من كتب داروين وفرويد وماركس وإنجلز، هؤلاء علماء. لكل عصر أنبياءه، وأنبياء هذا العصر هم العلماء».

في مجلة سلامة موسى، إذن (المجلة الجديدة) بدأ نجيب محفوظ الشاب ينشر مقالاته الأولى في الفلسفة والنقد والمذاهب الاجتماعية، وذلك قبل أن يتجه نحو الكتابة الزوالية، بل قبل أن يفكر بأن هذا الفن الكتابي سيكون، هو الميدان الأساسى لإبداعه اللاحق.

وقد لا نبالغ إذا قلنا: إن معالم أساسية في توجهات محفوظ اللاحقة واختياراته الفكرية الاجتماعية والفنية، إنما أخذت في التكون في ذلك المهاد نفسه حيث كانت «المجلة الجديدة»، وأفكار سلامة موسى وطه حسين حقله الأساسى والأهم.

نص أول/ دلالات أولى

• .. أما عن النص نفسه، فقد نشرته «المجلة الجديدة» في العدد الصادر في تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٣٠، وكان عمر نجيب محفوظ ١٩ عاماً (محفوظ من مواليد ١٩١١/١٢/١١) .. هو أول نص نشره نجيب محفوظ، فيكون قد مضى على نشره ٧١ عاماً، إلى يومنا هذا .. ومع هذا فالمقال يحمل عدة دلالات مهمة سواء بالنسبة لمسيرة النهضة الفكرية الأدبية العربية أم في مسيرة محفوظ نفسه (موقفه الفكري/ الفلسفي/ السياسي .. وإبداعه الروائي لاحقاً).

وتبرز أولى هذه الدلالات ابتداء من العنوان نفسه (احتضار معتقدات وتولد معتقدات) .. فقد صيغ هذا العنوان في زمن احتدام صراعات بين عديد من التيارات السياسية والمذاهب والمعتقدات، وبالأخص بين معتقدات تحافظ على قديمها ومعتقدات تبشر بنظام جديد اشتراكي، أو شيوعي، أو ليبرالي .. وكانت «المجلة الجديدة» في دوامة هذه الصراعات، بل وليدتها، وتشكل كذلك سلاحاً فكرياً للتيارات المستقبلية فيها.

وتجلى أهمية هذا المقال ليس فقط في ما يتكشف عنه من أفكار طليعية تقدمية، في تلك السن المبكرة، بل في تلك الرؤية المستقبلية التي ضمنها نجيب محفوظ مقاله القصير القديم ذلك. وفي كون هذه الرؤية المستقبلية تغلغلت، لاحقاً، في العمق من أعمال محفوظ الروائية المتتالية .. وتجلت في تيار الصراعات بين شخصيات تلك الروايات المحفوظية وداخل هذه الشخصيات .. وفي ذلك التعاطف العميق الذي يتجلى برهافة فنية أسرة مع شخصيات المناضلين الوطنيين ضد سلطات الاحتلال وضد قوى القمع الحكومي (شخصيات وفدية/ واشتراكية/ وشيوعية/ وإسلامية ..) مع ميل واضح - في المسار العام لهذه الرواية أو تلك - إلى الجهود الوفدية السعد زغلولية للتحرر من الاحتلال، وإلى أحلام العدالة الاجتماعية والاشتراكية، وامكان النضال المشترك، تخوضه هذه القوى معاً مجتمعة، ضد الاحتلال والقمع ومن أجل العدالة والتقدم.

وقد نزع، أن نجيب محفوظ، بين المبدعين العرب، هو من الروائيين الأكثر تماسكاً واستمرارية، وتطوراً أيضاً في «برنامجه» الفكري الفلسفي، ونزوعه الوفدي، الاشتراكي - عبر أعماله الفنية أساساً - منذ مقاله الأول هذا .. وصولاً إلى أحدث رواياته، حيث نستطيع أن نتلمس سوقفه هذا عبر صراعات شخصياته والمسارات الأساس لرواياته.

يمبر محفوظ - فى مقالته - عن حرمة الانتقال إلى عصر جديد ومذاهب جديدة، فى الزمان البرجوازى، بالقول: «نحن نشاهد - فى عصرنا هذا - أن جميع العقائد القديمة التى اطمأنت لها النفوس أجيالاً طويلة أخذت تتزعزع رويداً رويداً وتتزعزع عن مكانتها شيئاً فشيئاً..»

كان الزمان زمان التيارات المتصارعة فى إطار محاولات البرجوازية تدعيم نظامها فى مجابهة قوى الإقطاعية المتزعزعة والفكر التقليدى، وفى مجابهة التيارات الاشتراكية التى تعبر عن نفسها بزخم فكرى وعملى. وكان حزب الوفد، بتياراته المتعددة، فى قلب هذا الصراع.. إضافة إلى التيارات الإسلامية، والتيار الليبرالى، والاشتراكية الفابية التطورية المتمثلة بسلامة موسى ومجلته، والتيارات الشيوعية، والنزعات الفرعونية وبدايات التنظيمات الفاشية التى يشجعها الملك..

غير أن المذاهب الحديثة - يقول محفوظ -، لم تستقر بعد فى النفوس كما استقرت الآراء والمذاهب القديمة، ولم تنطبع بذلك الطابع الدينى المقدس الذى يجعل بحث المذهب أو نقده كضراً وخيانة...

ينطلق محفوظ فى قوله هذا من رؤيته إلى ذلك الفرق الأساسى بين المذاهب الدينية والمذاهب الاجتماعية/ الاقتصادية فى هذه الدنيا وليس فى أى مكان آخر خارجها. من هنا يتخذ الصراع بين هذه المذاهب الحديثة طابعاً تداولياً (فى الحكم) وأقرب أن يكون ديمقراطياً فى الساحة السياسية. ولكن ما أن يتحول مذهب ما إلى عقيدة عامة، أو شبه عامة، وتصير العقيدة هذه شيئاً مقدساً، أقرب إلى الدين، وتدعم حكماً فردياً، أو فنوياً، تتحول العقيدة إلى وسيلة قمع عام فكرى وسياسى وجسدى، ويتلاشى حتى شكل الديمقراطية، والصراع الديمقراطى!..

ولكن، أيام نشر محفوظ مقاله هذا، مع بداية الثلاثينيات، كان الزمان - عربياً وعالمياً - زمان صراع بين المذاهب السياسية والاجتماعية يتخذ فى جانب منه شكل صراع بين الأنظمة الاجتماعية، وفى جانب منه آخر يتخذ شكل صراع ديمقراطى بين الأحزاب والتجمعات.. فهو، عصر اضطراب - حسب وصف محفوظ - ومذاهب يناقض بعضها بعضاً، وكل يسخف عقيدة الآخر..

وقد يرى الناس أن استقرار الحياة خير من ذلك الاضطراب المروع، ولكن الاستقرار الدائم - حسب محفوظ - يخالف سنن الطبيعة.. فالتطور هو الأساس وهو الأمر

الطبيعي، وليس الاستقرار .. (وهنا نلمس تأثير نظرية التطور في الطبيعة، وتحولاتها وتحولات مخلوقاتنا، الآتية من الداروينية، عندما تطبق كشوفاتها على الحياة الاجتماعية).

على أن تأثير سلامة موسى لم يكن فقط من خلال أخذ محفوظ بالمعنى الاجتماعي لهذه النظرية الداروينية، بل يتجلى في العديد من أفكار محفوظ في مجمل مقالاته هذه وروحيتها، ومجمل ما كتبه من مقالات في تلك المرحلة (لم ينشرها أبداً في كتاب).. ويتجلى كذلك لاحقاً، عبر أفكار وسلوكيات العديد من شخصياته الروائية. ويؤكد محفوظ نظريته التطورية ودمجه بين حركة الطبيعة والحركة الاجتماعية بالقول: «إننا نعتقد بأن هذا الاضطراب نتيجة لا محيد عنها تحدثها الطبيعة لتقدم العمران كما نعتقد أنه مظهر للتقدم العقلي ومقياس صادق للتطور الذي يطرأ عليه بين حين وحين..»

وذلفت النظر هنا إلى واحدة من «ثوابت» فكر محفوظ، في تلك المرحلة، والتي ستظهر آثارها كذلك، وبأشكال مختلفة، عبر أحداث وشخصيات وحوارات متعددة متنوعة في العديد من روايات محفوظ اللاحقة: «فالعقل يهدم المعتقدات القديمة لأنه أصبح لا يسفيها أو لأنه ارتقى لدرجة أصبح فيها نقده لهذه المعتقدات ضرورة لازمة لا دخل فيها للاختيار والتدبر.. فمناهضة الحركات التجديدية إنما هي مناهضة لإحدى سنن الطبيعة التي لا تناهض ولا تغلب..»

لا نزال نلمح هنا تأثيرات من «الحتمية التطورية» التي كانت ترتبط، بشكل ما، بالفكر العلمي الميكانيكي، حيث امتدت نظرية «التطور في الطبيعة» إلى النظر إلى حركة المجتمع من حيث إنه خلية طبيعية (من الطبيعة) لا خلية اجتماعية سياسية في واقعها.. لذلك هو يقول - (قبل زمانه الروائي) - «إن التطور - (لا الثورة، أو التغيير الثوري) - هو سبيل تغيير الأحوال .. فالتطور والزمان كفيلا بأن يحققا ما نحلم به..» كانه، بهذا، ينفي عامل الإرادة البشرية، والعمل الواعي، التعبوي، للتغيير.. فالتغيير، برأيه، يكون نتاجاً للتطور الطبيعي لا نتاجاً للعمل الثوري الاجتماعي الواعي، ويبدو كأن التغيير، عبر العمل الثوري، هو عمل غير طبيعي، إنه تجاوز لحركة التطور الطبيعي عبر الحركة الذاتية للتطور في الزمان.. ويقول بوثوقية ذلك العمر الشاب: «إن الثورات التي تفوز بالمرغوب تقهر الزمان في الظاهر، بينما هي في الحقيقة

ليست إلا تخريباً واضطراباً لا يسفران إلا عن تمهق ورجوع إلى نقطة الابتداء... أما رواياته العظيمة فستبقى حائرة بين الرؤية الثورية - التي تشيد بجوانب من العمل الثوري فتصوره ملحمياً - وبين الرؤية التطورية التي تتخيل أن العقل إذ ينير الطريق تتكفل الطبيعة، حركة الطبيعة في المجتمع، بالتغيير..

١٩٣٠، الاشتراكية، مستقبل العالم

على أن نجيب محفوظ، يخصص بالتسمية، من هذه المذاهب الجديدة، الاشتراكية، ضراحة.. (الاشتراكية كما فهمها هو في ذلك الزمان، وإلى زمن طويل لاحق، مع تطويرات فرضها العمل الإبداعي في الرؤية الروائية الواقعية إلى العمق من الحركة الاجتماعية، بأكثر مما فرضها التأمل الذهني التجريدي...)... فالذي يجدر بنا أن نلاحظه - يقول محفوظ - هو أن جميع الأديان الجديدة (ومنها : الاشتراكية والعالمية، حسب تعبيره) ترمى إلى اتحاد العالم وإزالة الفروق الوطنية، وهي تتفق في ذلك مع الأديان القديمة، مثل المسيحية والإسلام، ولكنها تزيد على ذلك فيدعو بعضها إلى إزالة فوارق الطبقات المادية.

فأى مذهب من هذه المذاهب الحديثة سيكون له المستقبل؟

وبماذا يجيب نجيب محفوظ، الشاب، عن هذا السؤال الكبير؟

كان العام ١٩٣٠.. وكان قسم واسع جداً من العالم (الاتحاد السوفياتي) قد دخل في تجربة إقامة نظام جديد، اشتراكي، يفترض أن يفضي لاحقاً إلى نظام شيوعي، من حيث إن هذا التغيير يجري وفق تخطيط بقيادة حزب شيوعي.. والصراع في إحدى ذروات احتدامه في العالم بين الرأسمالية والاشتراكية، ويجري الصراع محتدماً، داخل بلدان ما صار يدعى العالم الثالث، بين أحزاب شيوعية تشكلت حديثاً، وبدأت تخوض نزالات طبقية عبر الحركات العمالية والحركات الفلاحية وتمللات الفئات الوسطى، وتخوض صراعاً إيديولوجياً عنيفاً ضد سائر الأحزاب اليمينية وحتى أحزاب الوسط في هذه البلدان، وكان، الحزب الاشتراكي المصري، قد تأسس ثم انقسم إلى : اشتراكي وشيوعي، وكان سلامة موسى نفسه على علاقة بتأسيس وعلاقة اختلاف وكذلك علاقة صداقة بكلى الفريقين.

فماذا كان جواب نجيب محفوظ، في ذلك الزمان؟

اجاب بثقة، ويدون تردد أو تلثم، وفي صيغة تحمل مبرراتها:

- ... ولو أننا اردنا ان ننتبأ بالمذهب الذي سوف يكون له الفوز من بين المذاهب، ثقلنا - أو لأحبينا أن نقول - بأنه مذهب الاشتراكية، وذلك لأنها تستهوى السواد الأعظم من سكان العالم، ولأنها تسد النقص الناتج عن التقدم العلمى وظهور المخترعات والآلات....

ولعل محفوظ يعنى بهذا، النقص الناتج عن التقدم العلمى، تلك التطورات العلمية التى إذا أدت إلى زيادة الإنتاج فإنها كشفت تناقضاً أساسياً فى النظام الرأسمالى، فى ذلك الحين، هو التناقض بين مفاعيل العلم الذى إذ يؤدي إلى إنقاص وقت العمل وزيادة الإنتاج فهو يؤدي أيضاً إلى تقليص الحاجة إلى الأيدي العاملة، أى إلى زيادة البطالة.. فالاشتراكية - يقول محفوظ - كفيلة بحل هذا التناقض عن طريق الملكية الاجتماعية وإنقاص وقت العمل، وتخطيط الإنتاج والاقتصاد، وعدالة التوزيع، وسياسة تشغيل مجموع القادرين من العمال على العمل.

ولكن، هل تختلف الاشتراكية، فى فهم نجيب محفوظ عن الشيوعية، كما فهمها فى ذلك الحين؟

وبالتأكيد: نعم.. سواء فى هذا المقال خصوصاً، أم عبر تجليها لاحقاً من خلال بعض الشخصيات وصراعاتها وحواراتها فى أعمال روائية لاحقة لنجيب محفوظ. فإذا كان قد تأثر بالاشتراكية الغابية - عن طريق سلامة موسى - فإن هذا التأثر قاده - ذهنياً - إلى الفهم التطورى الذاتى لمسيرة المجتمع إلى الاشتراكية، لا الفهم الثورى المنظم للعمل الجماهيرى وللإرادة الشعبية..

فهى، إذن، اشتراكية مغايرة لشيوعية ذلك الزمان. وإذا كانت لا تعاديها دائماً، فإنها - دائماً - كانت ترى إليها بحذر ولكنها تتعاون مع الشيوعيين أيضاً، بأقصى الحذر، وعند الضرورة.

فى رواياته، وعبر هذه الشخصية أو تلك، وفى سياق السرد، نرى أنه قد اختلف موقف محفوظ (أو الأصح موقف الشخصية الروائية) عن موقف سلامة موسى، وعن موقفه هو نفسه فى مقالاته هذه.

اشتراكية محفوظ الديمقراطية،

كفيض كان يرى محفوظ إلى «الاشتراكية» في اختلافها عن «الشيوعية»؟
- الاشتراكية هي ،وسط بين نظامين يتألف منهما المتدينون، وهما الشيوعية والفردية
(أي: الرأسمالية) - ويقول - إن الاشتراكية أخذت من حسنات هذين المذهبين، ونقضت
عنها نقائصهما الظاهرة..

.. وستصل بعض رواياته، أو الشخصيات التي يحبها في رواياته، إلى الحلم بنظام
توليفي موحد، يأخذ من الرأسمالية قيم الديمقراطية.. ويأخذ من الاشتراكية العدالة
الاجتماعية وعدالة التوزيع.. يأخذ من الدين قيمه الروحية.. نظام يدمج، أو يؤالف،
بين هذه الجوانب الكونية الثلاثة، في بنية توليفية موحدة.

ولكن محفوظ أحب أن يوضح فرقاً أساسياً بين الاشتراكية كنظرية عملية علمانية
وبين الدين كمقيدة إيمانية ميتافيزيقية.. فعود الاشتراكية ليست موجهة، بل نظامها
يحمل هذه الوعود والحلول معه لتحقيقها في هذه الدنيا. يقول في هذا، إن سعادة
الاشتراكية الموعودة دنيوية، أي تنال في هذه الحياة لا في حياة أخرى، وأنها لذلك قد
تعجز - لسبب من الأسباب - عن إنجاز وعودها تامة كاملة، وعليه فينفض من حولها
أعظم مؤيديها حماساً ونشاطاً..

ولأن الرؤية العامة لمقالة نجيب محفوظ رؤية تفاؤلية مستقبلية، فهو لم يقفل الدائرة
على هذا التوقع، بل جعل من احتمال العجز عن تحقيق الوعود، مساراً جديداً تفاؤلياً
لمرحلة جديدة أكثر اكتمالاً، فيقول: «ولكننا لا ننسى أن الكمال في الدنيا ضرب من
المستحيلات، وأنه، وإن كانت الاشتراكية لن توصلنا لحالة من النعيم لا مطلب خلفها،
إلا أنها تستطيع أن تنشلنا من حالتنا هذه إلى خير منها..»

التقدم.. هو المهم

ويذهب محفوظ إلى الأبعد، أبعد من الاشتراكية نفسها، وذلك حسب قانون التطور
الذي كان يعتمد في رؤيته، وهو هنا يجيب عن سؤال كبير آخر كان يتردد دائماً خلال
النقاشات بين الشيوعيين وغير الشيوعيين، وحتى داخل الفكر الاشتراكي أو الماركسي
نفسه:

- وماذا بعد الاشتراكية، والشيوعية؟

يصل محفوظ إلى صياغة جواب يتفق مع المنطق التطوري الذى اعتمده فى ذلك الحين:

«... ليست الاشتراكية نهاية ما يمكن أن يتطور إليه النظام الاجتماعى، وعليه فالتطلع للأحسن سيدفعنا - دائماً - للتقريب عما فيه سعادتنا ورفاهيتنا..

المهم، إذاً، هو: التقدم نفسه فى اتجاه اكتساب السعادة والرفاهية تحت أى اسم مستقبلى، سواء كان اسم الاشتراكية أو أى اسم آخر.. تذهب الأسماء وتبقى (حالة التقدم والتطور) نفسها، فى اتجاه البحث عن العدالة، هى الأساس.. ويختم محفوظ مقالته القديمة تلك بأن يفتح القول على المستقبل وعلى مختلف الآفاق:

«... وجملة ما أريد أن أقوله عن هذا الأمر أنه لو خاب أملنا بالاشتراكية بعض الخيبة، فليس معنى ذلك أننا نرغب فى الرجوع إلى حالتنا الأولى السيئة - الحالة الحاضرة - إنما يجعلنا ذلك نزيد إيماننا بالتطور الذى هو الخالق الوحيد للاشتراكية وغيرها من الآراء والعقائد..

الا نرى فى قول محفوظ بـ «زيادة الإيمان بالتطور» إقراراً خجولاً بعامل الإرادة البشرية، عامل الكفاح البشرى؟.. هذا العامل الذى سيصوره محفوظ فى عديد من رواياته (، الثلاثية، بالأخص) بصورة الملمحية الفريدة فى أدبنا الروائى العربى الحديث..

ملحق أول: النص الكامل لمقالة محفوظ

احتضار معتقدات وتولد معتقدات

■ نورد هنا النص الكامل لمقال نجيب محفوظ الذى نشرته «المجلة الجديدة» المصرية فى عدد أكتوبر / تشرين الأول ١٩٣٠:

• قامت المذنيات القديمة على معتقدات قوية - كما يقول (غوستاف لوبون) - سواء أكانت هذه المعتقدات دنيئة أم سياسية. وبقيت هذه المذنيات قوية الدعائم متينة البنيان لأن المعتقدات التى تأسست عليها كانت متأصلة فى النفوس وفى مآمن من البحث والنقد اللذين يولدان الشك والريبة، وهذه المعتقدات قد تضمنت أخطاء وخرافات لا يقبلها العقل بحال من الأحوال، وإن اطمأنت إليها المشاعر فى أغلب الأحوال. وإذا خالط الشك النفوس فى معتقد ما وكان هذا المعتقد أساساً لمذنيته، فقد آن الأوان

لانهيارهما معاً. ونحن نشاهد - في عصرنا هذا - أن جميع العقائد القديمة التي اطمأنت لها النفوس اجيالاً أخذت تتززعزع رويداً رويداً، وتتزعزع من مكانتها الأولى شيئاً فشيئاً.

المذاهب الاجتماعية

والإنسان بطبعه وبحكم العاطفة الدينية التي تملأ جوانب نفسه، يتشوف دائماً لمعتقد يسلم إليه نفسه وإيمانه. ولهذا نجده يعتنق المذاهب الاجتماعية والآراء السياسية ويبدل في سبيلها من نفسه ما كان يبدل لسلفه القديم في سبيل الله أو قيصر. غير أن رأياً من هذه الآراء أو مذهباً من هذه المذاهب لم يستقر بعد في النفوس كما استقرت الآراء والمذاهب القديمة ولم ينطبع بذلك الطابع الدينى المقدس الذى يجعل بحث المذهب أو نقده كفراً وخيانة. فعصرنا فترة بين اعتقادات ومعتقدات تحتضر وتفتى، وبين آراء ومذاهب أخرى لم تستقر استقراراً تاماً وتأخذ مكانتها في النفوس. فهو عصر اضطراب وتردد لا مثيل لهما في التاريخ، اضطراب في الآراء، التي تتصارع للحياة والاستقرار والفوز، وتردد بين مذاهب يناقض بعضها البعض الآخر ويحاول القوى منها محو الضعيف المتداعى. وهذا فنحن نشاهد أنه لا يظهر كتاب يدعو لعقيدة من العقائد حتى يظهر آخر يسحق هذه العقيدة وينحى عليها أشد الانحاء. ثم لا يلبث أن يؤلف ثالث يتوسط الرأيين المتناقضين برأى ثالث وهكذا.

وليس ثمة شك في أن استقرار الحياة وثبات المذنيات وسير الأمور في مجراها الطبيعي خير من تلك الاضطراب المروع. ولكننا مع ذلك لا نبتئس بقروب زوال المعتقدات البالية ولا ندعو المفكرين إلى الكف عن بحثها ونقدها لتحفظ بها لها من القدسية والمهابة ولتضمن حياة هادئة وديعة. ذلك لأننا نعتقد بأن هذا الاضطراب نتيجة لا حيد عنها تحدثها الطبيعة لتقدم العمران كما نعتقد أنه مظهر للتقدم العقلى ومقياس صادق للتطور الذى يطرأ عليه بين حين وآخر. فالعقل يهدم المعتقدات القديمة لأنه أصبح لا يسفيها أو لأنه ارتقى لدرجة أصبح نقده لهذه المعتقدات فيها ضرورة لازمة لا دخل فيها للاختيار والتدبر. ومثله في ذلك مثل الشيب الذى يملو الرأس إذا ما كبر الإنسان، وعليه فمناهضة الحركات التجديدية إنما هي مناهضة لإحدى سنن الطبيعة التي لا تناهض ولا تغلب.

ونحن أيضا لا نتشائم من تزعر الإيمان بالمعتقدات القديمة ولا نميل إلى التسليم بأن عاقبة ذلك خراب العالم كما يدعى كثير من المتشائمين. وكل ما فى الأمر أن هو (إلا ترميم فى الأساس أو هو بنيان أساس جديد متين لا تتسرع فى تشييده بل فترك للتطور والزمان، وهما كفيلا بأن يحققا لنا ما نحلم به من غير أن نلجأ إلى الثورات التى تفوز بالرغوب وتقهر الزمان فى الظاهر بينما هى فى الحقيقة والواقع ليست إلا تخريباً واضطراباً لا يسفران إلا عن تقهقر ورجوع إلى نقطة الابتداء.

الاعتقادات ونور العقل

وهذه المجالة فى وصف ما طرأ من الاضطراب على معتقداتنا تفسر لنا بعض التفسير ذلك التطور الهائل الذى نلاحظه فى الآداب.

فى الزمن الماضى يوم كانت الاعتقادات القديمة سائدة مستحوذة على المشاعر والنفوس يتأثر بها الخاصة كما يتأثر بها العامة، كان الأدباء - بكتبهم وقصصهم - يعبرون اصدق تعبير عما يتأثرون به من المعتقدات. وكيفيك لتقتنع بذلك أن تجيل نظرة فى تلك المجلدات الضخمة التى كتبت عقب ظهور الإسلام لتشرح نصوصه الدينية أو لتجمع احاديث النبى وتفسرها. بل كيفيك أن تقرأ دواوين بعض الشعراء، ممن لم يكن لهم هم إلا نظم الحكم الدينية أو مدح النبى أو التفضل الإلهى. والأمر لا يختلف فى الدين عنه فى الاجتماع والسياسة. فكثيراً ما ألقت الكتب والقصص لتأييد مذهب أو نصر مبدأ أو بث دعوة.

فلما أخذت الاعتقادات القديمة فى الفناء، وأخذ العقل يسלט نوره عليها، فيظهر من عيوبها ويكشف عن سوءاتها التى عاشت ورسخت فى النفوس أجيالاً كحقائق لا مراء فيها ولا جدال، ولما حل الشك محل الإيمان، تأثر الأدباء بذلك التطور الذين هم من أكبر دعائمه ومؤيديه بما يؤلفون من كتب تحمل على القديم، تحاول أن تأتى عليه وتخلصنا من استعباده ورقه. وكان من نتيجة ذلك أن أصبحت بين أيدينا مجموعة وافية من الكتب والقصص تبعت قراءتها على الشك فى الماضى بأرائه ومعتقداته أو تدعو لمذهب جديد كالاشتراكية والعالية وغيرها. والذى يجدر بنا أن نلاحظه هو أن جميع الأديان الجديدة ترمى إلى اتحاد العالم وإزالة الفروق الوطنية. وهى تتفق فى ذلك مع الأديان القديمة مثل المسيحية والإسلام ولكنها تزيد على ذلك فيدعو بعضها

إلى إزالة فوارق الطبقات المادية.

المستقبل للاشتراكية

ولو أننا أردنا أن نتنبأ بالمذهب الذى سوف يكون له الفوز من بين المذاهب لقلنا - أو لأحبينا أن نقول - بأنه مذهب الاشتراكية. وذلك لأنها تستهوى بوعودها أفئدة الساخطين المتذمرين والفقراء، وهم السواد الأعظم من سكان العالم، ولأنها تسد النقص الملموس الناتج عن التقدم العلمى وظهور المخترعات والآلات، ولأنها وسط بين نظامين يتأفف منهما المتدينون وهما الشيوعية والفردية. وقد أخذت منهما حسناتهما ونفضت عنها نقائصهما الظاهرة.

وهناك أسباب كثيرة أخرى تجعلنا نكاد نوقن بأن المستقبل للاشتراكية ولكن بحثها الآن لا يعنيننا.

ثم لا يفوتنا أن نذكر أن سعادة الاشتراكية الموعودة دنيوية تنال فى هذه الحياة لا فى حياة أخرى، وأنها لذلك قد تعجز - لسبب من الأسباب - عن إنجاز وعودها تامة كاملة، وعليه فينفض من حولها اعظم مؤيديها حماساً وتشاطاً. ولكننا لا ننسى كذلك أن الكمال فى الدنيا ضرب من المستحيلات، وأنه، وإن كانت الاشتراكية لن توصلنا لحالة من النعيم لا مطلب خلفها، إلا أنها تستطيع أن تنشئنا من جالتنا هذه إلى خير منها. وليست الاشتراكية نهاية ما يمكن أن يتطور إليه النظام الاجتماعى، وعليه فالتطلع لأحسن سيدهقنا دائماً للتنقيب عما فيه سعادتنا ورفاهيتنا.

وجملة ما أريد أن أقوله عن هذا الأمر أنه لو خاب أملنا فى الاشتراكية بعض الخيبة، فليس معنى ذلك أننا نرغب فى الرجوع إلى حالتنا الأولى السيئة - الحالة الحاضرة - إنما يجعلنا ذلك نزيد إيماناً بالتطور الذى هو الخالق الوحيد للاشتراكية وغيرها من الآراء والمقائد.

نجيب محفوظ

(المجلة الجديدة - أكتوبر ١٩٣٠)

ملحق ثان،

رؤية نجيب محفوظ إلى الماركسية

■ ... وقد لا نخطئ كثيراً إذا أضفنا إلى النص الأول هذا محفوظ، بشأن الاشتراكية، مقطعاً من نص آخر نعتبره استمراراً وتطويراً للنص الأول، صاغه محفوظ عام ١٩٧٠.

■ فقد وجه الناقد رجاء النقاش (الهلال: يناير ١٩٧٠)، سؤالاً دقيقاً مهماً إلى نجيب محفوظ، حول علاقته بالماركسية، مما جاء فيه: إنك بعد أن كنت تميل إلى الوفد، قبل الثورة، صار، من الواضح أنك أصبحت تميل إلى الفكر الماركسي.. فالماركسيون في رواياتك هم الأبطال الشهداء وحاملو الزهور الحمراء، وهم يضيئون الحياة بنور الأمل في الظلمات.. وأحياناً يبدو نقدك للماركسيين هو نقد الذي كان ينتظر منهم الكثير ولكنهم خيبنوا الرجاء المعقود عليهم.. وهذا نفسه يدل على ميلك إلى الماركسية وانعطافك نحوها.. أي: أن مسارك السياسي هو من (الوفدية) إلى الماركسية.. فهل هذا صحيح؟

ومن جواب محفوظ المصاغ بدقة شديدة، نأخذ هذه الفقرات.

- ... لو غيرت بين الرأسمالية والماركسية لما ترددت لحظة واحدة (...) لا أستطيع أن أعتبر نفسي ماركسياً رغم التعاطف الشديد، ذلك أنني ضعيف الإيمان بالفلسفات، ونظرتي إليها هنية أكثر منها فلسفية، ولعل الإيمان الوحيد الحاضر في قلبي هو إيماني بالعلم والمنهج العلمي.

(...) ولكن أكون واضحاً أكثر، اعترف لك بأنني أؤمن بتحرير الإنسان من الطبقية وما يتبعها من امتيازات وتحريره من الاستغلال بكافة أنواعه وأن يتحدد موقع الفرد بمؤهلاته الطبيعية والمكتسبة وأن يكون أجره قدر حاجته وأن يتمتع الفرد بحرية الفكر والعقيدة في حماية قانون خضع له الحاكم والمحكوم وتحقيق الديمقراطية بأشمل معانيها والتقليل من سلطة الحكومة المركزية بحيث تقتصر على الأمن والدفاع.. هذه - يقول محفوظ - صورة المجتمع الماركسي، في نظري، الذي هدفه حرية الفرد وسعادته والاعتماد في كل شيء على العلم. وربما التوجه في النهاية لمعرفة الحقيقة العليا أو المشاركة في خلقها.. وكل ذلك أمكن لي دون الإيمان بالنظرية.. فهذا تعدني؟.

في هذا التساؤل المحفوظي، دعوة إلى قراءة متأنية للنص الأول.. وإلى قراءة أكثر عمقاً وتبصراً، لأسرار الفن، ومعاليم الموقف الفلسفي الفكري، والسياسي، في روايات هذا الفنان العظيم ■

الوصاية الدينية على الإبداع.. «أولاد حارتنا» نموذجاً

محمود الوردانى

لا أظن أن هناك رواية عربية تعرضت لما تعرضت له «أولاد حارتنا» للمراحل الكبير نجيب محفوظ، بل تكاد الرواية أن تكون شاهداً على التحولات العاصفة التي جرت على مدى نصف قرن من الزمان.

وإذا كان نجيب محفوظ بقامته الشامخة وإنجازه الضخم كمنشئ ومؤسس للرواية العربية قد تعرض للاغتيال بسبب «أولاد حارتنا»، فإن هناك الكثير من الأعمال الأدبية والفنية والفكرية تعرضت أصحابها لأشكال متنوعة من القمع والمصادرة خلال العقدين الماضيين.

ولعل لا احتاج لأن أؤكد أن استخدام سلاح التكفير ظل جزءاً من عملية القمع الشاملة التي تتولاها أجهزة عديدة في الدولة المصرية، ولم يشهد هذا السلاح هي وجه المفكرين والأدباء والاتجاهات والتيارات الدينية وحدها، بل كثيراً ما قامت أجهزة الدولة بذلك الدور.

غير أنه مما يلفت النظر أن المناخ السياسى يتجه دوماً نحو المزيد من القمع والكبت والمصادرة مع مرور السنين، وما كان ممكناً تناوله والحديث عنه بحرية، أخذ يتضاءل وينكمش - غالباً إلا من استثناءات قليلة - شبه مستقيم. وفي الوقت نفسه تنازعت أجهزة الدولة من جانبيه وتيارات الظلام الدينية من جانب آخر، وتسابقنا في فرض الوصاية على مجال ليس دينياً أصلاً وسعت أجهزة الدولة لإحراز النصر في السباق بينهما حول فرض الوصاية ومصادرة ومعاينة المفكرين والمبدعين المتهمين وإذا تتبعنا

حالات القمع والمصادرة تاريخياً، سنجد اختلاط الدين بالسياسى والاستخدام السياسى للدين على نحو ساطع فى حالة الشيخ على عبد الرازق الذى أصدر كتابه الشهير، الإسلام وأصول الحكم، فى عشرينيات القرن الماضى، وعلى الفور أوعز الملك فؤاد إلى هيئة كبار العلماء بالأزهر لاستدعاء عبد الرازق لمحاكمته، وجرت بالفعل واحدة من أكثر المحاكمات هزلية فى تاريخ الأزهر وأشدها سخرية، بل كانت مسرحية من النوع الكوميدي الرؤى غير المتقيد (الفارس) وانتهت بطرد عبد الرازق وعزله من وظيفته على مدى عشرين عاماً.

ولم يكن كتاب، الإسلام وأصول الحكم، إلا صرخة مدوية لقاض شاب مسلم ضد حاكم مستبد، لوح له الاحتلال الإنجليزى بعمامة الخلافة الإسلامية لملء الفراغ الذى خلفه سقوط رجل أوربا المريض - تركيا - بغية إحكام قبضة الإمبراطورية البريطانية على المنطقة.

وحتى لا ننسى فإن كتاب عبد الرازق ينتهى بالكلمات التالية:

تلك جناية الملوك واستبدادهم بالمسلمين. أضلوهوم عن الهدى وعموا عليهم وجود الحق، وجحبوا عنهم مسالك النور باسم الدين، وباسم الدين أيضاً استبدوا بهم فأذوهم، وحرموا عليهم النظر فى علوم السياسة، وباسم الدين فزعوهم وضيقوا على عقولهم.... وصاروا لا يرون لهم وراء ذلك الدين مرجعاً، لا شئ فى الدين يمنع المسلمين أن يسابقوا الأمم الأخرى فى علوم الاجتماع والسياسة كلها، وأن يهدموا ذلك النظام الذى ذلوا به واستكانوا إليه، وأن يبنوا قواعد ملكهم على أحدث ما أنتجته العقول البشرية وأمتن ما دلت به تجارب الأمم على أنه خير أصول الحكم..

بين القاضى الشاب فى كتابه إن الإسلام ليس نظام للحكم، وأن الخلافة الإسلامية من صنع الملوك ولا علاقة لها بالعقيدة. فلا القرآن ولا السنة ورد فيهما نص عن الخلافة كنظام للحكم يتعين على المسلمين الالتزام به.

وهكذا لعب كتاب صغير الحجم - لا تتجاوز صفحاته المائة إلا قليلاً - دوراً رئيساً فى الإطاحة بأحلام الملك فؤاد بارتداء عمامة الخلافة، وفى المقابل استخدام الأخير هيئة كبار العلماء لفصل عبد الرازق وعزله فى المحاكمة الهزلية السابق الإشارة لها.

وفى العام التالى مباشرة - عام ١٩٢٦ - أصدر طه حسين كتابه، فى الشعر الجاهلى، فقامت الدنيا ولم تقعد. تظاهر طلاب الأزهر وهرقوا أعداد جريدة السياسة التى

دافعت عن طه حسين وداسوها بالأقدام وهنا قام زعيم الوفد سعد باشا زغلول بالتدخل، وخطب في إحدى التظاهرات الغاضبة احتجاجاً على الكتاب قائلاً:
«إن مسألة كهذه لا يمكن أن تؤثر في الأمة المتمسكة بدينها. هبوا أن رجالاً مجنوناً يهذى في الطريق، فهل يضير العقلاء شيء من هذا؟ إن هذا الدين متين، فليشك من يشاء، وما علينا إن لم تفهم البقرة».

وكان النائب الوفدي البرلماني عبد الحميد البنان قدم استجواباً، إلا أن زغلول أرفعه على سحبه والاكتفاء بتحويل القضية للنياحة العامة.

هنا أميل إلى أن التحقيق الذي أجراه محمد نور بك وكيل النيابة والتقرير البليغ الذي كتبه ويعد درساً نقدياً، أميل إلى أن جساسة وشجاعة نور بك تعود لشخصه في المحل الأول. فمثلاً يسأل طه حسين أثناء التحقيق:

«هل يمكن لحضرتك الآن تعريف اللغة الجاهلية الفصحى ولغة حمير وعدنان ومدى هذا الفرق وتذكر بعض الأمثلة تساعد على فهم ذلك؟، فتأمل! وحينما يسأله في موضع آخر:

«هل يمكن لحضرتكم أن تبينوا لنا هذه المراجع أو تقدموها لنا؟»

يجيب طه حسين:

«أنا لا أقدم شيئاً...»

ولا يعتبر نور بك أن إجابة طه حسين تنطوي على إساءة له بوصفه رمزاً للقضاء. بل ينتهي إلى ذلك القرار التاريخي:

«وحيث إنه مما تقدم يتضح أن غرض المؤلف لم يكن مجرد الطعن والتعدي على الدين، بل إن العبارات الماسة بالدين التي أوردها في بعض المواضع من كتابه إنما قد أوردها على سبيل البحث العلمي مع اعتقاده أن مبحثه يقتضيها، وحيث إنه مع ذلك يكون القصد الجنائي غير متوافر، فلذلك تحفظ الأوراق إدارياً».

وفي ثلاثينيات القرن الماضي اتسمت الصحافة الأدبية وسمح المناخ السياسي بنشر رسالة إسماعيل أدهم الشهيرة: «لماذا أنا ملحد؟»، في مجلة الإمام عدد أغسطس ١٩٣٧ ورد عليه عدد من المفكرين والكتاب من بينهم محمد فريد وجدي برسالة عنوانها «لماذا أنا مؤمن، ومحمد زكي أبو شادي برسالة أخرى عنوانها «لماذا أنا مسلم، ودارت مناظرة واسعة شارك فيها هليكس فارس المسيحي الماروني. لم يرفع أحد سلاح التكفير في وجه

أذهم الذى يادر فى رسالته بالقول: لماذا أنا ملحد! وكل ما فعله الآخرون أن شرحوا وجهة نظرهم والتدليل عليها؛ لماذا هم مؤمنون!

الأمثلة السابقة - وهى مجرد أمثلة فحسب - تشير إلى أن الدولة وتيارات الظلام تنازعنا تلك المهمة: مهمة فرض الوصاية الدينية على الإبداع. فالدولة تريد أن تستأثر بتوكيل الدين، بينما ترى تيارات الظلام أنها الأحق بالفوز بذلك التوكيل وكلاهما يشتغلان هنا بالسياسة ولا علاقة للدين بهذا الأمر مطلقاً. إن الدين مجرد تكتة، وكثيراً ما أوعزت الدولة - خصوصاً خلال العقود الثلاثة الأخيرة من القرن الماضى للمؤسسة الدينية الرسمية (أو حتى مؤسسة الصحافة الرسمية) للقيام بغارات خاطفة ضد الإبداع والفكر، وكثيراً ما تدخلت من أجل كبح جماح المؤسسة الدينية الرسمية أو معاقبتها أو تكميم أهواها على الأقل. وفى كل الأحوال تلمب الأطراف جميعاً فى السياسة لفرض الوصاية.

وتحتل رواية «أولاد حارتنا» فى هذا المقام مكانة خاصة تحفل بدلالات عديدة، وتقدم نموذجاً لكيفية امتطاء النصوص الأدبية وتأويلها حسب مجرياته الأمور واتجاه الرياح! لنبدأ من البداية.. فى عام ١٩٥٢، ويعد يوليو تحديداً، توقف نجيب محفوظ عن الكتابة، فقد كانت الثورة وإجرائاتها التى هزت المجتمع القديم عاصفة هزت محفوظ ذاته وهو الوفدى حتى النخاع، وجعلته يتوقف طويلاً محاولاً استعادة توازنه، واستمر توقفه حتى عام ١٩٥٩ - أى سبع سنوات كاملة - وإن كان قد اتجه إلى السيناريو وكتب عدداً كبيراً من الأفلام خلال تلك الفترة.

وفى ذلك العام - ١٩٥٩ - سلم محفوظ لعلى حمدي الجمال مدير تحرير الأهرام آنذاك أصول روايته «أولاد حارتنا»، وطلب منه أن يقرأها بعناية قبل النشر ولم يقرأها الجمال بل أعطاها لمحمد حسنين هيكل رئيس تحرير الأهرام آنذاك وأعاد عليه ما قاله له محفوظ. وعندما قرأها أدرك «مقرئ» محفوظ للجمال. واستقر رأيه على النشر متصوراً أن أقصى ما يمكن حدوثه فى أعقاب نشرها هو محاولة بعض رجال الدين وقف نشرها، لذلك قام بنشرها يومياً، وهى المرة الأولى التى تنشر فيها الأهرام رواية مستمرة يومياً، وحسبما روى هيكل فإن رجال الدين لم يتحركوا إلا بعد الحلقة السابعة عشرة، حيث أصدروا بيانات ساخنة، وبدأت الضجة التى ما لبثت أن وصلت لجمال عبد الناصر. طلب الأخير من هيكل أن يروى له ما حدث، فأخبره أنه كان مدركاً

لكل المحاذير قبل النشر. ولما لم يكن باقياً على استكمال نشر الرواية إلا ثلاث حلقات فقط، فإن فرصة وقف نشرها قد فاتت، ويحكي نجيب محفوظ أن جمال عبد الناصر أرسل له مثله الشخصى حسن صبرى الخولى، وطلب منه عدم نشرها فى كتاب فى مصر، ووعد محفوظ بذلك وحافظ على وعده حتى رحيله. نشرت الرواية فى بيروت ودخلت مصر فى طبعات مقرضة عديدة، وهى الآن تباع على الأرصفة كما هو معروف.

وحسبما صرح الشيخ محمد الغزالى فى صالون إحسان عبد القدوس بعد ذلك بسنوات طويلة، فإنه اشترك مع الشيخين أحمد حسن الباقورى ومحمد أبو زهرة فى كتابة تقرير عن الرواية بناء على طلب جمال عبد الناصر، وأضاف أن التقرير كان ضد الرواية، وأتهمها بالإساءة للدين والهجوم على الإسلام ولكنه بعد ذلك بأكثر من ثلاثين عاماً، زار نجيب محفوظ فى المستشفى عقب تعرضه للاغتيال وأعلن إدانته لها فى عام ١٩٩٤ وسرعان ما هدأت الضجة التى أثارها «أولاد حارتنا»، إلا أن هذا الهدوء كان مؤقتاً كما سوف يتضح بعد قليل. ويبدو من تلك الوقائع المتناثرة أن الأزهريين ورجال الدين توقفوا عن إثارة الضجيج بسبب عدم نشر الرواية فى كتاب، وهو ما استطاع عبد الناصر انتزاعه من محفوظ بواسطة مثله الشخصى بعد أن قرأ عبد الناصر تقرير المشايخ الثلاثة.

من جانب آخر لفت نظرى صديقى ريشار جاكمون المستعرب الفرنسى إلى كتاب صدر فى هدوء عام ١٩٩٣، ويبدو أنه مطبوع على نفقة المؤلف على عجل. الكتاب هو ملف قضايا حرية الرأى والتعبير فى مصر، للدكتور محمد حسام محمود لطفى الأستاذ بكلية الحقوق جامعة القاهرة. ولفت جاكمون نظرى إلى احتواء الكتاب على الوثيقة المهمة التالية وهى تقرير أصدره مجمع البحوث الإسلامية عام ١٩٦٨، مما يفيد فى التيقن من أن الرواية تم تقديمها بالفعل للمجمع منذ وقت طويل، وهى الوثيقة:

التقرير الأول:

١ - القصة تقع فى خمسمائة واثنين وخمسين صفحة من القطع الكبير وهى من القصص الرمزية، التى تتناول تاريخ البشرية ابتداء من آدم وما وقع له ولأبنيه ويمثله الرسل: موسى وعيسى ومحمد إلى وقتنا هذا وما يظهر كل يوم من جديد فى التقدم العلمى.

٢ - وقد رمز الكاتب إلى كل حادثة مشهورة، وشخصية معروفة وأضفى عليها من التصوير ما يحدد معاملها ويدل عليها وإن لم تكن في الإطار التاريخي لها. فرمز للإله، بالجبلاوى، والجنة، بحديقة القصر، ولآدم، أدهم، وإبليس، إدريس، وموسى، جيل، وعيسى، رفاعة، ومحمد، قاسم، إلى آخر الرموز التي استخدمها في تصوير الأحداث.

٣ - وقد أخطأ التوفيق الكاتب في تناول للإله والرسل.

أ- بالنسبة للإله:

جسد الإله، ونهته بصفات مقزعة سواء على لسان إبليس أو قدرى الابن العاصى من ولدى آدم، أو الفتوات وفي بعض الأحيان على لسان الرسل والبعض الآخر عند تصويره هو لبعض المواقف. وصفه على لسان إبليس بأنه قاطع طريق في القديم، وعرييد أثيم في المستقبل، ووصف تقاليد أسرته بالسخف والجبن المهين، وأنه يغير ويبدل في كتابه كيف شاء له الغضب والفشل. ووصفه على لسان قدرى ابن آدم: بأنه لعنة من لعنات الدهر، وأنه البلطجى الأكبر ووصفه على لسان أحد الفتوات: بأنه ميت أو في حكم الميت. ووصفه على لسان ناظر الوقف: بأنه قعيد حجرته ولا يفتح بابه إلا عندما تجعل إليه حوائجه. ووصفه على لسان أحد تلاميذ عيسى: بأنه عاجز وأنه لو كان في قوته الأولى لسارت الأمور كما يشاء. ووصفه على لسان عرقه رمز العلم: بأنه قائم غير دار بجريمته.

ثم يختم قصة الرسالات بموت الجبلاوى يراجع في ذلك الصفحات التالية من الكتاب:

٢٣/٢٥/٥١/٥٥/٦٥/٦٦/٧١/٨٦/٩٥/٢٣٠/٢٧٣/٢٧٤/٢٨٩/٤١٠/٤٨٤/٤٩٢/٤٩٧/٤٩٩.

ب- بالنسبة للرسل:

صورهم جميعاً في صورة من يرتاد الغرن، ويتعاطى المخدرات وهذا أخف ما وصفوا به فيما كتب.

عيسى: وصفه على لسان أحد الفتوات بأنه خنثى، يقول بطيخة أحد الفتوات ص ٢٧٥: فتوات الحارة تجتمع من أجل مخلوق لا هو ذكر ولا هو أنثى... ويصوره على لسان

نفسه وتلاميذه بأنه سكير حشاش. ففى ص ٢٨٨ يقول رفاعه عيسى، الخمر توقظ العفاريته، ولكنها تنعش من تخلص من عفريته، وفي ص ٢٩١: تساءل كريم وهو أحد أعوان رفاعه هل أعد المجمرة فقال رفاعه بحزم: نحن فى حاجة إلى وعينا. ينسب إلى رفاعه الزواج من عاهر وإن لم يقربها مع أن عيسى لم يتزوج بثمن القرآن، وقد ناقض الكاتب نفسه حين جعل بعض أتباعه يتجنبون الزواج حباً فى محاكاته. وجعل ولادة عيسى عن زواج وذلك خلاف ما نص عليه القرآن. ويتنافى ختام حديثه عن عيسى مع ما جاء به القرآن من أنه لم يقتل ولكنه جعل نهايته القتل كما جاء فى الصفحات من ٢٩٢ إلى ٢٩٥.

ج - بالنسبة لمحمد المرموز إليه بقاسم:

١ - وصفه بارتياح القهاوى وتعاطى الجوزة والشراب، وأنه مولع بالنساء يترصدهم بالخلاء عند المغيب كما جاء فى الصفحات ٣٢٨، ٣٢٢، ٣٣٨ ففى ص ٣٤١ عند الحديث عن زواجه من قمر، خديجة، اقترب منها بجليلاته الحريرى وجسده ينفث حرارة ممزوجة بسطول حتى وقف أمامها ينظر من على... إلخ.

٢ - ومن الألفاظ المقذعة الخارجة التى جاء بها الكاتب على لسان أحد البلطجية فى النيل من قاسم، (عرف ابن الزانية كيف يفسد بيننا).

٣ - بل من أفضح الفحش ما سوده من تعليق لزواج قاسم المتعدد ص ٤٤٣، إذ يقول: لم يتغير شأنه شيء اللهم إلا أنه توسع فى حياته الزوجية كأنما جرى فيها مجراه فى تجديد الوقف وتنميته... ثم يقول يسود التعليل عن زواجه، فيقول: إنه يبحث عن شيء افتقده منه فقد زوجته الأولى قمر، أو أنه يريد أن يوثق أسبابه بأحياء الحارة جميعاً.. أو إذا كانت الحارة أعجبت به لأخلاقه مرة فقد أعجبت بحيويته مرات، وإن حب النسوان فى حارتنا مقدرة بتيه بها الرجال ويزدهون ومنزلته تعدل فى درجتها الفتوة فى زمانها أو تزيد وينتهى الكاتب من قصته إلى أن التقدم العلمى وتطوره بهذه الصورة إرهاباً بانقراض الرسائل وانقضاء أثرها وأن ذلك أثر من آثار شيخوخة الإله، ثم موته.

هذه جوانب المؤاخذه فى القصة ولا يخفف من وقعها الانتقال من الأحداث الطبيعية وشخصياتها إلى أحداث دالة وشخصيات رامية، فإن ذلك كله لا يخفى الوجه الحقيقى

لكل حادثة ولك شخصية.

كما لا يخفف من وقع هذه المؤاخذات أن ما قدمه الكاتب من حيث هو - بعيداً عن المعتقدات والمقدسات - عمل فنى ممتاز، وقد كان فى مقدور الكاتب أن يخرج عمله الفنى بعيداً عن هذا السقوط.

لهذا أوصى بعدم نشر القصة مطبوعة أو مسموعة أو مرئية.

والله الموفق..

الناحث ١٩٦٨/٥/١٢

أما الرواية ذاتها كعمل فنى، فإن نجيب محفوظ قال عنها للنقاد رجاء النقاش: «كانت فرحتى غامرة عندما أمسكت بالقلم مرة أخرى، ولم أصدق نفسى عندما جلست أمام الورق مرة أخرى لأعاود الكتابة بعد توقف دام نحو سبع سنوات. وكانت الأفكار المسيطرة فى ذلك الوقت تميل ناحية الدين والتصوف والفلسفة، فجاءت فكرة أولاد حارتنا، لتحىي داخلى الأديب الذى كنت ظننته قد مات، ولذلك لاحظت النقاد تغييراً فى أسلوبى وهم يقارنون أولاد حارتنا بما سبق من أعمال.. بل هى أقرب إلى النظرة الكونية الإنسانية العامة. ومع ذلك فرواية أولاد حارتنا لا تخلو من خلفية اجتماعية واضحة، ولكن المشكلات التى صاحبها والتفسيرات التى أعطيت لها جعلت كثيرين لا يلتفتون لهذه الخلفيات، وفى تصورهم أنها تهاجم الإسلام بشكل خاص والأديان السماوية بشكل عام وهو اتهام غير موضوعى..»

وهكذا تحولت رواية «أقرب إلى النظرة الكونية الإنسانية العامة، حسب تعبير محفوظ إلى قنبلة موقوتة طيلة العقود التالية، واستخدمت أسوأ استخدام من جانب الكثيرين، سواء من المؤسسة الدينية الرسمية أو من خارجها. وهنا أيضاً تتجسد مسألة تدخل الدولة «وتوكيل الدين، بشأن يخصها وحدها، وسوف تتدخل دائماً من أجل الحفاظ على هذا التوكيل، والاستئثار به. وإذا كانت الرواية لم تصدر ولم يصدر بشأنها حكم قضائى حتى الآن، فإن تدخل الدولة جرى هنا بشكل ودى حيث أرسل رئيس الدولة ممثله للحصول على وعد من المؤلف بعدم النشر!!»

ويسبب التوجهات العامة لثورة يوليو والتغير الاجتماعى الذى انشغلت به. كانت حالات المصادرة قليلة، واتخذت الرقابة على الفكر والإبداع شكلاً آخر أكثر إحكاماً.

فالدولة سواء باسم الاتحاد الاشتراكي أو غيره من الأجهزة الرسمية أمست هي الناشر الأكبر ومالكة الصحافة وجميع وسائل الإعلام المسموع والمرئي، مع وجود رقباء رسميين في دور الصحف المختلفة، وفي الوقت نفسه لعبت الأجهزة الأمنية المختلفة والمتعددة دوراً ضخماً سواء من المنبع بضرورة الحصول على موافقتها العمل في الصحافة ووسائل الإعلام المختلفة، أو من خلال استصدار قرارات الإغلاق والمصادرة، كما جرى إبان الحملة على الشيوعيين عام ١٩٥٩ ففي أول يناير، وفي اليوم نفسه الذي صدرت في قرارات الاعتقال، أصدر رئيس الجمهورية استناداً إلى حالة الطوارئ، قراراً بإغلاق عشر دور نشر هي: مكتب النشر والثقافة العمالية ودار الديمقراطية الجديدة ودار الفكر للنشر والمؤسسة القومية للنشر والتوزيع ومكتب الأعمال النقابية والنشر ومكتب الترجمة والنشر ومكتبة سمعان ومكتبة السلام ودار الفجر للنشر. وفي اليوم نفسه أصدر الرقيب العام أمراً بمصادرة كل الكتب الموجودة في الدور السابق الإشارة لها.

وعلى الرغم من أن القرارات السابقة كان مقصوداً بها توجيه ضربة قاصمة ونهائية للشيوعيين سواء بالقبض عليهم أو بإغلاق مراكز نشاطهم في دور النشر الثقافية والعمالية، إلا أنه ينبغي الإشارة إلى أن ما جرى للشيوعية كان جزءاً من عملية شاملة للسيطرة الكاملة والنهائية على المجتمع وإحكام القبضة عليه في سياق التخيير الاجتماعي والسياسي الذي اضطلعت الثورة به، في ظل المفهوم الذي تبنته والقاضي بتولي الدولة لكل شيء نيابة عن الجماهير، فالدولة والثورة يعرّفان مصلحة الجماهير أكثر من الجماهير ذاتها.

أما منع عرض مسرحية مثل، الفتى مهراڤ، لعبد الرحمن الشرقاوي أو محاولة منع فيلم شيء من الخوف، أو مصادرة رواية مثل، جوستين، للورانس داريل أو، موسم الهجرة للشمال، للطيب صالح، فكلها حالات قليلة ولا تشكل ظاهرة، لأن السيطرة جاءت من أعلى من المنبع.. فلا صحف خارج الاتحاد الاشتراكي ودور النشر الخاصة قليلة جداً ومسيطر عليها، وقبل كل هذا ويعد، فإن مصر ظلت محكومة بقانون الطوارئ منذ استيلاء الضباط الأحرار على السلطة.

وبعد تولى السادات خلفاً لجمال عبد الناصر بدأت مرحلة جديدة وخصوصاً في أعقاب انقلاب ١٥ مايو ١٩٧١. وكما هو معروف فإن السادات لم يستهل عهده فقط بالصراخ حول الديمقراطية والحرية واتهام المهدي السابق عليه بالاستبداد والقمع

والديكتاتورية وعبادة الفرد... إلخ إلخ، بل قام أيضاً بالإفراج عن الإخوان المسلمين وإتاحة الفرصة للاتجاهات الدينية الأكثر راديكالية أو حتى الأقل راديكالية للعمل الواسع، وليس سراً أنه استعان بمحمد عثمان إسماعيل محافظ أسيوط السابق لتشكيل ميليشيات من المنتمين للاتجاهات الدينية للقضاء - بالجنازير والمطايى والسنج - على نفوذ اليساريين فى الجامعات المصرية، وهو الأمر الذى انتهى بانقلابهم عليه واغتياله بعد عقد من السنين كما هو معروف.

حتى الآن غابت، أولاد حارتنا، عن السباحة، وحافظ الروائى الكبير على وعده الذى قطعه على نفسه أمام حسن صبرى الخولى بعدم نشرها فى مصر. وعلى الرغم من أن نسخاً لا حصر لها دخلت مصر خلسة أو بإغماض العيون عنها، فإنها ظلت غائبة وحاضرة فى الوقت نفسه.

ومثلما تدخلت الدولة فى عهد عبد الناصر لتمارس دورها كوكيل عن الجماهير فى إجراء التغييرات التى تراها هى صالحة، تدخلت أيضاً فى عهد السادات لتمارس الدور ذاته، إلا أن ذلك شمل محاولات عنيفة لسحب توكيل الدين. من الدولة، لتستأثر به المؤسسة الدينية وحدها - وهى جزء من الدولة - والجماعات والأفراد والمتساخى وخطباء الجوامع غير التابعين للمؤسسة الدينية. وفى هذا السياق جرى توجيه اتهامات قاسية من الأخيرين بالكفر والردة لمفكرين وكتاب كبار مثل توفيق الحكيم ويوسف إدريس ونوال السعداوى وزكى نجيب محمود وأحمد بهاء الدين وعبد الرحمن الشرقاوى، فضلاً عن مصادرة أعمال أدبية عديدة مثل رواية باب الفتوح لمحمود دياب وغيرها.

وفى هذا السياق لابد من تناول ما جرى مع كتاب، فقه اللغة العربية، للدكتور لويس عوض لدلالاته المختلفة كما سوف أحاول التوضيح. الكتاب أصدرته دار النشر الحكومية الرسمية، وظل معروضاً للبيع فى مكتبات الهيئة خلال عام ١٩٨٠ ويبيع منه نحو ألف نسخة كما عرض فى معرض الكتاب الدولى فى يناير عام ١٩٨١. وفى ٦ سبتمبر أى فى اليوم التالى لقرارات ٥ سبتمبر باعتقال أكثر من ألف وخمسمائة مفكر وناشط وكتاب وسياسى من كل الاتجاهات تقدمت إدارة البحوث والنشر بالأزهر بمذكرة تطلب فيها من الحكومة ضبط كتاب فقه اللغة ومنعه من التداول.

على الفور رفع لويس عوض دعوى قضائية للإفراج عن كتابه، وقدم محاميه أحمد شوقى الخطيب مذكرة فند فيها ادعاءات مجمع البحوث لكن المحكمة لم تلتفت لها

وأيدت قرار الضبط. ويمكن الرجوع لمجلة فصول العدد الثالث من المجلد الحادى عشر خريف ١٩٩٢ حيث نشر د. نسيم مجلى ثلاث وثائق بالغة الأهمية وهى قرار الاتهام ومذكرة الدفاع وأخيراً حكم المحكمة.

أكرر مرة أخرى أن قرار المصادرة يعود تاريخه إلى اليوم التالى لقرارات الاعتقال الشهيرة أى أنه كان جزءاً من عملية القمع الشاملة التى كان السادات قد قرر القيام بها. واللافت للنظر أن المحكمة قضت فى جلسة ١٩٨١/١٢/١٣ قبل الفصل فى الموضوع بتشكيل لجنة تضم الشيخ أحمد حسن الباقورى وتوفيق الطويل وعبد الرحمن الشرقاوى لقراءة الكتاب وبيان ما إذا كان مخالفاً لنصوص الشريعة الإسلامية، وما إذا كانت هناك مغالطات دينية أو لغوية تعد تهجماً على المسلمين والإسلام.. إلخ، إلا أن المحكمة عادت فى جلسة ١٩٨١/٥/٢٧ واستبدلت اللجنة السابق الإشارة لها بلجنة أخرى تتشكل من مجمع البحوث الإسلامية ومن بين أعضائه. أى أن الخصم هو الحكم، ومن طلب مصادرة الكتاب هو المطلوب منه الحكم عليه! وبطبيعة الحال اعتمد حكم المحكمة على رأى اللجنة الأخيرة أى لجنة مجمع البحوث الإسلامية فى مصادرة الكتاب وتأييد قرار الضبط.

وفى العام التالى طالب مجلس الشعب بمصادرة كتاب الفتوحات المكية، لمحيى الدين بن عربى وإحراق ألف ليلة وليلة فى أغرب دعوى قضائية شهدتها المحاكم إلا أن المحكمة رفضت لحسن الحظ طلب البرلمان. وفى عام ١٩٨٩ قدم د. حامد أبو أحمد الأستاذ فى كلية اللغات والترجمة بجامعة الأزهر إلى مجلس تأديب لترجمته رواية، من قتل موليرود، للمكسيكى فارغاس يوسا. وفى عام ١٩٩٢ نجح الأزهر فى مصادرة خمسة كتب للمستشار محمد سعيد العشماوى والطبعة الثالثة من كتاب عادل حمودة، قنابل ومصاحف وغيرها.

والواقع أن الدور الذى يلعبه مجمع البحوث الإسلامية التابع للأزهر يتجاوز حدوده دائماً. وطبقاً للقانون ١٠٢ لسنة ١٩٨٥ فإن دوره هو تنظيم طبع المصحف الشريف، غير أنه راح يتوسع حسب المناخ السائد الذى كانت الدولة تسعى خلاله بكل قوتها لانتزاع «توكيل الدين، من الجماعات والتيارات الدينية. أما التعديل القانونى الأكثر حسماً والذى أضاف ووسع إلى ما لا نهاية من دور المجمع فقد جرى فى ٢ فبراير ١٩٩٤ عندما أفتت الجمعية العمومية لقسمى الفتوى والتشريع برئاسة المستشار طارق البشرى بأن

الأزهر هو صاحب الرأى النهائى فيما يتعلق بتحديد الشأن الإسلامى فى المصنفات السمعية والبصرية. وحسبما أوضح عبد الخالق فاروق فى كتابه «أزمة النشر والتعبير فى مصر، انتزع مستشار قسم الفتوى والتشريع.. هذه السلطة الرقابية من وزارة الثقافة وفقاً للقانون ٣٥٤ لسنة ١٩٥٤ بشأن حماية حق المؤلف» والقانون رقم ٤٣٠ لسنة ١٩٥٥ بتنظيم الرقابة على الأشرطة السينمائية ولوحات الفانوس السحرى والأغاني والمسرحيات والاسطوانات والتسجيل الصوتى، والذي جرى تعديلهما بالقانون ٣٨ لسنة ١٩٩٢ ليصبح للأزهر ومجمع البحوث الإسلامية سلطة رقابية غير واردة فى قانون الأزهر نفسه ولا القانون ١٠٢ لسنة ١٩٨٥ بشأن طباعة المصحف الشريف، ولا فى الدستور المصرى من باب أولى، حيث ذهبت الفتوى إلى حد القول بأن تقدير الشأن الإسلامى الذى يتخلل حماية النظام والآداب والمصالح العليا للدولة تكون بسلطة تقدير هذا الشأن من ولاية الأزهر وهيئاته وإدارته حسب القانون..

وهكذا، وفيما يكاد يكون فى غفلة من الزمان، تحولت سلطة الأزهر ممثلة فى مجمع البحوث الإسلامية من تنظيم طباعة المصحف الشريف وفى أقصى الأحوال فى كتابة تقارير استشارية فى الكتب التى تختص بالعقيدة، إلى رقابة شاملة، واعتبار الأزهر صاحب الرأى النهائى فى تقدير الشأن الإسلامى فى المصنفات السمعية والبصرية بدلاً من وزارة الثقافة وعلى الرغم من أن كلتا الجهتين (الأزهر ووزارة الثقافة) تابعتين للدولة التى سعت وتسمى دائماً لتكون صاحبة التوكيل، فإن الدولة مضت طويلاً - ربما إلى أبعد من الشوط - فى المزايدة على التيارات (الدينية)، ونقلت الرقابة - التى استبدل اسمها الحقيقى بعبارة أخرى أكثر أناقة وهى تقدير الشأن الإسلامى - إلى الأزهر!

هذا إلى جانب تلك الثغرة التى اكتشفها المتطهرون فى القانون، والتى تتيح لهم إقامة دعوى حسبة ضد من يترأى لهم. ووفق هذا القانون صدر الحكم بارتداد د. نصر حامد أبو زيد ومن ثم تطليقه من زوجته، مما أوقع الحكومة فى حرج بالغ - أمام الأجانب! واضطرد. نصر وزوجته للهرب خارج البلاد، ومازالا حتى الآن يقيمان بالخارج! صحيح أن الدولة فى سياق صراعها حول «توكيل الدين، أصدرت تعديلاً قانونياً للحسبة، إلا أن هذا التعديل لم يبلغ الحسبة، إنما نقل حق إقامة دعوى الحسبة من الأفراد إلى النيابة، أى أن الدولة أجرت التعديل لحسابها!

ويحصى عبد الخالق فاروق في كتابه السابق الإشارة له، ونقلاً عن صلاح عيسى في كتابه «التشريع المصري والصحافة» ١٢٧ مادة تشكل قيوداً على حرية النشر والتعبير والرأى في القانون المصري، ويضيف فاروق أن تلك المواد موزعة على ٢٣ قانوناً من بينها قانون المطبوعات والأحزاب السياسية وتنظيم الصحافة وقوانين العاملين المدنيين بالدولة وحق تكوين الجمعيات وقانون الشركات المساهمة، كما يشير على نحو خاص إلى القانون ١٠٢ لسنة ١٩٨٥ الخاص بتنظيم طباعة المصحف الشريف والأحاديث النبوية.

وفي عام ١٩٨٩ صدر كتاب «مسافة في عقل رجل، لعلاء حامد، وكتب الأمين العام لجمع البحوث الإسلامية تقريراً عن الكتاب انتهى فيه إلى تكفير المؤلف، وفي عام ١٩٩٢ أصدرت محكمة آداب القاهرة حكماً بحبس علاء حامد سنة مع الشغل بسبب تأليف علاء حامد الرواية «الفراش».

أما محاولة اغتيال نجيب محفوظ بسبب «أولاد حارتنا»، فقد سبقها فتوى أصدرها الشيخ عمر عبد الرحمن بأن محفوظ مرتد (وحكم المرتد قتله كما هو معروف). وأملى شيخ ضرير آخر هو الشيخ كشك كتاباً آخر بالغ الرداءة والسطحية يتهم محفوظ بالكفر. وهكذا وفي ذكرى حصول محفوظ على جائزة نوبل عام ١٩٨٨ اقترب صبي جاهل لم يقرأ الرواية، بل لم يقرأ شيئاً لنجيب محفوظ كما تبين فيما بعد، وطعن الشيخ الذي كان قد تجاوز الثمانين في رقبته وأصابه إصابة يكفى أنها منعت من الكتابة وكادت تؤدي بحياته. وليس مصادفة بالتأكيد أن الطعنة الفادرة ارتكبت في ١٤ أكتوبر ١٩٩٤ في ذكرى حصول محفوظ على جائزة نوبل.

أظن أنها المرة الأولى التي يتعرض فيها كاتب للاغتيال بسبب عمل روائي، وربما هي المرة الأولى أيضاً التي يقوم فيها صبي على قتل كاتب تنفيذاً لفتوى دينية، وبسبب مناخ معاد لحرية التعبير ومسموح بخطب المشايخ في المساجد، وما فعله الصبي الجاهل كان تعبيراً عن إيمانه بأنه مبعوث العناية الإلهية لتخليص البلاد من الكفر والكفار.

لذلك، ويدون استئذاناً بادرت صحيفة الأهالي بنشر الرواية كاملة في أحد أعدادها، وهي المرة الأولى التي تنشر فيها رواية كاملة في صحيفة، كما بدأت صحيفة المساء في نشر الرواية مسلسلة، إلا أن محفوظ، غضب بشدة ومطالب بوقف نشرها واستجابت

بلغت الوصاية الدينية على الأدب الذرا بمحاولة الاغتيال التي تعرض لها كاتبنا ولا تعود مسئولية محاولة الاغتيال لمرتكبها فحسب بل تعود قبل كل شيء للمناخ المسموم والصراع والمزايدة بين الدولة والاتجاهات (الدينية) وإصرار الدولة على إحكام القبضة على «توكيل الدين، وعدم التضييق فيه»

سأعود إلى «أولاد حارتنا، مرة أخرى لكنني ألفت النظر فقط إلى أن مسلسل العدوان على حرية التعبير لم يتوقف قط ومحاولة الأزهر من جانب والتيارات (الدينية) من جانب آخر لفرض الوصاية الدينية لم تتوقف أيضاً، بل انتقلت إلى مجالات أخرى مثل السينما (فيلم المهاجر وطيور الظلام)، وشهد عام ١٩٩٩ حكماً بحبس صلاح الدين محسن من محكمة أمن الدولة طوارئ ستة شهور مع إيقاف التنفيذ، ورفض مكتبه التصديق على الأحكام (أي الدولة هنا) إقرار الحكم وإعادة المحاكمة أمام دائرة أخرى مع إعداد قرار اتهام جديد في القضية وإحالتها إلى محكمة الاستئناف التي أصدرت حكمها بالسجن ثلاث سنوات!

لكن العاصفة الأكثر خطورة جرت في مايو ٢٠٠٠ عندما أعادت هيئة قصور الثقافة نشر رواية «وليمة لأعشاب البحر» للكاتب السوري حيدر حيدر (وهي رواية صدرت في لبنان وفي عدة طبعات قبل أكثر من عشر سنوات)، وتولت صحيفة الشعب التابعة للتيارات الدينية المتطرفة إشعال حريق ضد الرواية خرجت على أثره مظاهرات طلاب الأزهر الذين لم يقرأوا الرواية!

وهنا واجهت الدولة إحدى معضلاتها الكبرى في صراعها حول إبقاء «توكيل الدين، في حوزتها، فبينما أصدر فاروق حسنى وزير الثقافة قراراً بتشكيل لجنة من نقاد الأدب ضمت د. عبد القادر القصّ د. مصطفى مندور وكامل زهيرى ود. صلاح فضل انتهت إلى خلو الرواية مما اعتبرته جماعات الإسلام السياسى تطاولاً على الدين أو خروجا على الآداب العامة، كما دافع التقرير عن حرية التعبير واعتبر الرواية عملاً أدبياً مهماً، بينما حدث ذلك أصدر مجمع البحوث الإسلامية بياناً بإدانة الرواية عندما أحالت الحكومة نفسها الرواية إلى شيخ الأزهر!

ودخل المعركة طرف ثالث كان غائباً وهم المبدعون والمثقفون، حيث تقدم نحو ٤٠٠ كاتب ومثقف صباح الأحد ٢١ مايو ببلاغ للنائب العام للتضامن مع الكاتبيين إبراهيم

أصلان وحمدي أبو جليل المسئولين عن السلسلة التي نشرت الرواية والمذين حققت معهما نيابة أمن الدولة، واعتبر هؤلاء المثقفون انفسهم مسئولين عن نشر الرواية وطالبوا بمحاكمتهم بالتهمة نفسها.

وفي الأسبوع التالي أعلن شيخ الأزهر في مجلة روز اليوسف أنه يجب عرض أي رواية على الأزهر ليوافق عليها أو يرفضها قبل النشر، وهو تصريح متعجل بالطبع ولم يتم تنفيذه، إلا أنه يعكس حجم الأزمة وتخبط الدولة في معالجتها بسبب، توكيل الدين، المشار إليه. كما تسارعت الأحداث وأدت في نهاية الأمر إلى اللجوء للاعب آخر كان حتى هذه اللحظة خارج الملعب وهو لجنة شئون الأحزاب التي أصدرت قراراً بتجميد حزب العمل ووقف جريدة الشعب التي بدأت المعركة وأشعلت النار ودعت الطلاب للخروج في مظاهرات صاخبة دافعاً عن الدين، وليس مهمماً أن يقرأ الطلاب الرواية التي قيل لهم إنها تهاجم الإسلام!

لم تنته فصول «أولاد حارتنا» بعد، ففي أعقاب حصول الإخوان المسلمين على نحو ٨٠ مقعداً في الانتخابات النيابية الأخيرة التي جرت في العام الماضي، وفي عيد ميلاد نجيب محفوظ الرابع والتسعين، توجه د. عبد المنعم أبو الفتوح عضو مكتب الإرشاد للإخوان المسلمين لزيارة محفوظ، وقدم له قلماً فاخراً هدية منه باسم الإخوان المسلمين، وكان من أهم ما قاله د. أبو الفتوح لـ محفوظ هو مطالبته بنشر رواية «أولاد حارتنا» بل ورفض موقف محفوظ الذي كان يصر على موافقة الأزهر قبل النشر وأكد أنه «ليس هناك أي داع للحصول على الموافقة». وأضاف أيضاً في اللقاء الذي جمعه بـ محفوظ وأصدقائه في عيد ميلاده، نحن ضد صدور قرارات إدارية من أي جهة بما فيها الأزهر بمصادرة قصص وروايات أو أي إبداع فني، وعلى من لا يعجبه أي إبداع من أي جهة أن يكتب ضده أو يؤلف ضده أو يعمل فيلماً ضده فيسقطه بالفكرة. وأضاف أيضاً أن الإمام حسن البنا كان يزوره ضيف من خارج البلاد يصطحبه للذهاب إلى الأوبرا تكريماً له..

وإذا كان عبد المنعم أبو الفتوح قد تراجع عن الكثير مما قاله بعد الضغط العنيف الذي تعرض له من الإخوان المسلمين، فإن الأمل والاستبشار الذي شعر به الكثيرون في تغيير موقف الجماعة الثابت في فرض الوصاية الدينية على الإبداع قد تبحر تماماً. وقد عادت الأحداث الأخيرة التي أعقبت تصريحات وزير الثقافة بشأن الحجاب لتؤكد

موقف الجماعة الثابت ضد كل مخالفيها في الرأي، وأسرت الحكومة قبل أن يفوتها القطان، وأوعزت لممثليها في البرلمان للصراخ بصوت أعلى في سياق ذات اللعبة التي لم تستهلك، وهى الصراع حول «توكيل الدين». والحقيقة أنه صراع على السلطة في جوهره. صراع سياسى يسعى كل طرف خلاله لإثبات أنه المدافع الصنديد عن الدين ليكتسب نفوذاً سياسياً بيد المواطنين.

وقبل أن يرحل نجيب محفوظ كان وقع عقداً مع دار الشروق لتتولى طباعة اعماله ومن بينها «أولاد حارتنا» واستجاب د. أحمد كمال أبو المجد لطلب محفوظ وكتب مقدمة للرواية قرظها فيها وأكد أنها ليست ضد الدين. اللافت للنظر أن أكثر من مطبوعة نشرت مقدمة أبو المجد، بينما لم تصدر الرواية ذاتها بعد في مصر!

من جانب آخر نشر كاتب هذه السطور في أخبار الأدب رداً على تصريح الشيخ عبد الظاهر عبد الرازق مدير عام إدارة البحوث والنشر عندما سأله الزميل محمد شعير في الصحيفة ذاته، ومضمون التصريح أن هناك تقريرين وليس تقريراً واحداً يتضمننا قراراً بمنع تداول «أولاد حارتنا». وعندما طلب منه محمد شعير أن يطلع على التقريرين أجابه الشيخ: «لا.. هناك قواعد تحرم علينا أن نطلع أحداً على هذه التقارير وعلينا أن نحترم قواعد العمل».

غير أنني اكتشفت أن التقريرين منشورين بالفعل في الكتاب السابق الإشارة له، ملف قضايا حيرة الرأي والتعبير في مصر للدكتور محمد حسام محمود لطفى. وهذا هو نص التقرير الثانى:

التقرير الثانى

بعد فحص رواية «أولاد حارتنا» للأستاذ نجيب محفوظ نجدها قصة رمزية واضحة الرمز تشير إلى قصة الحياة والبشر، إلا أنها مع وضوح رموزها تحتوى على خلط شديد، ولا تنتظم علي سياق تاريخى أو خط رمزى مستقيم.

وقد رمز فيها لفترات متعددة فترة بدء الخلق حتى بعثة موسى عليه السلام، وفترة بعثة موسى إلى بعثة عيسى عليه السلام ثم بعثة محمد صلى الله عليه وسلم، ثم فترة التخلّف والصراع على العالم الإسلامى وهكذا.

وقد جسد في رمزه باسم الجبلأوى صورة الإله ونعته بصفات مقدّعة سواء على لسان

سید

الصلوات علیہ

وآلہٖ

سوم:

السلام

یہاں بی بی کا بیچ



السلام والصلوات



والصلوات



إبليس (إدريس) أو قابيل (قدري) الابن العاصي من ولدى آدم (آدم) أو الفتوات، وفي بعض الأحيان على لسان الرسل أنفسهم أو في تصوير بعض المواقف.

وقد وصفه مثلاً على لسان إبليس بأنه قاطع طريق في القديم وعربيد أثيم في المستقبل ووصف تقاليد أسرته بالسخف والجبن المهين، وأنه يغير ويبدل في كتابه كيف شاء له الغضب والفشل.

ووصفه على لسان قدري، قابيل، ابن آدم: بأنه لعنة من لعنات الدهر، وأنه البلطجي الأكبر ووصفه على لسان أحد الفتوات: بأنه ميتة أو في حكم الميت.

ووصفه على لسان ناظر الوقف: بأنه قعيد حجرته، ولا يفتح بابه إلا عندما تحمل إليه حوائجه ووصفه على لسان أحد تلاميذ عيسى (رفاعة): بأنه عاجز وأنه لو كان في قوته الأولى لسانت الأمور كما يشاء.

ووصفه على لسان عرفة (العلم الحديث) بأنه نائم غير دار بجريمته ثم تنتهي القصة بموت الجبلأوى (الله) على يد عرفة، العلم الحديث.

وأنه بالنسبة للرسل صورهم في صورة من يرتاد، الفرز، ويتعاطى المخدرات، ووصف جبل، موسى، على لسان أحدا الفتوات بأسلوب التحقير بأنه خنثى لا هو ذكر ولا هو أنثى. وعلى لسان نفسه ولسان تلاميذه بأنه سكير حشاش. كما نسب إلى رفاعة، عيسى، الزواج من عاهر - وإن لم يقربها - ثم ذكر بعد ذلك أن بعض أتباعه تجنبوا الزواج حباً في محاكاته!!

وجعل ولادة عيسى ناشئة عن زواج، وأنهى حياة عيسى بالقتل.

أما بالنسبة لقاسم، محمد، فقد وصفه بأنه يرتاد القهاوى ويتعاطى الجوزة والشراب ويأنه مولع بالنساء يترصدهن بالخلاء عند المغيب واستعمل في النيل منه الفاظاً مثل ما ذكره على لسان أحد البلطجية، عرف ابن الزانية كيف يفسد بيننا.

وزوجته الأولى قهر، خديجة، وأنه إذا كانت الحارة أعجبت به لأخلاقه مرة، فقد أعجبت به لحيويته سرات، وإن حب النسوان في حارتنا مقدرة يتيه بها الرجال ويزدهون.. ولا يخفف من هذه المؤاخذات أنها سيقن مساق الرمز لأن الرمز مصحوب بما يحدد المقصود منه بغير لبس ولا شبهة، ولا ما يذكر أحياناً على لسان بعض المغرضين. أو من استفرقتهم واستهوتهم هذه الأفانين من أن الكتاب يكتب فناً ولا يقصد به القصص الديني، فنحن في هذه القصة نعالج القصة ورموزها الواضحة

بدون لجوء إلى قصد الكاتب ونيته فسوف يحاسبه الله تعالى عليها. وأما تقليد العمل من حيث هو فن (رفيع) فنتركه لهؤلاء النقاد الذين استسأغت أذواقهم (الرفيعة) مثل هذا الفن.

وقد قرر مجمع البحوث الإسلامية حظر تداولها أو نشرها مقروءة أو مسموعة أو مرئية وكذلك حظر دخولها بناء على هذا التقرير وعلى تقارير الأجهزة الرقابية الأخرى.

وبالله التوفيق

الأمين العام لمجمع البحوث الإسلامية ١٩٨٨/١٢/١

وهي نهاية الأمر ليس مؤكداً ما إذا كانت أولاد حارتنا، ستنشر حتى مع مقدمة أبوالنجد، وإذا نشرت مرفقاً بها المقدمة فسوف نكون قد ارتكبنا خطأ فظيماً - حتى لو كانت المقدمة هي رغبة نجيب محفوظ - لأننا حينئذ سنكون قد سلمنا تماماً بوصاية الأزهر والجماعات (الدينية) واستسلمنا لسلطتهما في شأن لا علاقة لهما به. الآداب والفنون مجالات نوعية وهي من شأن النقاد والمبدعين، بينما أمور العقيدة وطباعة المصحف الشريف من شأن المختصين من الشيوخ والدارسين.

وأخيراً.. ليس من شك أن الدولة المدنية في مصر تخسر وخسرت في السنوات الأخيرة جولات عديدة لصالح الدولة الدينية. ولما كان العقد المبرم بين المواطنين والدولة عقداً مدنياً، فإن الدولة ذاتها هي التي تخل بشروط العقد وليس المواطنين.

نحن في دولة مدنية يحكمها قانون مدني، وعلينا أن تناضل جميعاً من أجل إسقاط أي وصاية دينية - أو سياسية - على الإبداع والمبدعين، وليس أمامنا سوى هذا النضال ■

ثرثرة فوق النيل وتيار الوعي

سمير أبو الفتوح

من اللافت للنظر أن نجيب محفوظ، قد عمد إلى رسم جميع شخصيات رواية «ثرثرة فوق النيل»، من الخارج وذلك عن طريق السرد والحوار، على أنه لم يكتف بذلك بالنسبة لـ «أنيس زكى»، وهو الشخصية الرئيسية، بل عنى عناية بالغة على امتداد الرواية بتيار الوعي عنده، ومن ثم فتاح لهذا البطل فرصة الحرية المفقودة في أن يعبر عن كل ما يعين له دون ملاحقة أو خشية الرقيب إذا ما لاحظنا أن الرواية تدور عام ١٩٦٤ علي وجه التحديد، وعليه رأينا أن نتبع تيار الوعي عند «أنيس زكى» مع الاكتفاء بملاحقته في جانب واحد والتركيز عليه نظراً لتعدد النزوايا التي يمكن تناول تيار الوعي منها، وهذا الجانب هو الأوضاع السياسية في تلك الفترة وأثرها البالغ على مصير البلاد. وإذا كان «أنيس زكى» مولماً بالتاريخ، ويمتلك مكتبة بالعوامة التي اتخذها مقاماً له، وهي مكتبة عامرة بكتب التاريخ من العصر الخالي حتى عصر الذرة، وجد فيها مجالاً لخياله ومتنفساً لأحلامه الضائعة - العجز عن اتمام دراسة جامعية، موت الزوجة والابنة والعجز عن تكوين أسرة، العجز عن التكيف مع وظيفة إدارية متواضعة حافلة بأسباب الإحباط - فقد حرص على مطالعة كتاب منها - كيفما اتفق - ساعة أو ساعتين قبل القيلولة كل يوم، وفضل ملازمة العوامة وعدم مبارحتها إلا لضرورة، مؤكداً لهم عبده الخفير والقائم على خدمته وتلبية مطالبه، إذ حاول أن يحثه على الخروج للفرجة، أن عينيه تنظران إلى الداخل لا إلى الخارج كبقية عباد الله (وإنها لعمري عينا فنان وكاتب متأمل)، وكيف لا؟، وقد هيا له تولى شؤون «الكيف» في العوامة فرصة خلق

عالم من داخله يركن إليه ويعلمئن، وأصدقاء وصديقات يجتمعون داخل هذا العالم، ويتبادلون الثروة في مختلف شئون المجتمع الذى مازالت صلتهم به غير مقطوعة فضلاً عن شئون العالم بأسره، زد على ذلك شئونهم الخاصة، كل هذا على نحو متطاير كدخان الكيف بعيداً عن الجدية والاهتمام الحقيقى، وإذا ما تتبعنا سيال الشعور عند «أنيس زكى»، وهو مسطول معظم الوقت لا يكاد يفيق من انسلاله حتى لا يفارق عالمه الذى صنعه لنفسه ودفعته إليه الظروف التى أحاطت به دفعا، سوف نجد هذا السيال متدفقا ومختلطا وغير مترابط وقفزاته مفاجئة وتأثير المخدر على الحواس واضحا، وخاصة فى مجالى الإبصار والسمع، إذ هو يرى ما لا يراه المفيقون ويسمع ما لا يسمعون أحيانا، وتسوف نجد أيضاً انطلاق مخزون الذاكرة عنده، وهى ذاكرة يتم شحنها يوميا بأحداث التاريخ الذى يطالعه وتتيح مجالا واسعا لإثارة الخيال والفكر، وتلقى بظلالها على الواقع المحيط، ونظراً لضيق المجال هنا لا نجد مفراً من انتقاء بعض ما توارد من خواطر عند «أنيس زكى»:

- ولكن ما هى الأسباب التى حولت طائفة من المصريين إلى رهبان؟.
- لم يكن عجيباً أن يعبد المصريون فرعون. ولكن العجيب أن فرعون آمن بأنه إله.
- ومن يا ترى الرجل الذى قال إن الثورات يديرها الدهاء وينفذها الشجعان ثم يكسبها الجبناء؟.
- ولكن ما قيمة أن تبقى أو تذهب. أو أن تعمر كسحلفاء..
- وثمره شجرة معمرة فى البرازيل استوت على سطح الأرض قبل أن يوجد الهرم.
- هل اجتمع هؤلاء الأصدقاء - كما يجتمعون الليلة - بثياب مختلفة فى العصر الرومانى؟ - وهل شهدوا حريق روما؟
- وإذا بفرعون يجهد بالبكاء فإلتفت قمبيز نحوه سائلاً عما يبكيه فيشير إلى رجل يسير برأس منكس بين الأسرى ويقول: هذا الرجل... طالما شهدته وهو فى أوج أبهته فعز على أن أراه وهو يرسف فى الأغلال..
- وتذكر آخر لقاء مع نيرون، كلا لم يكن وحشاً كما قيل. قال إنه لما وجد نفسه امبراطوراً قتل أمه. فلما صار إليها أحرق روما..
- ومن المحقق أنهما لا يعرفان أن النيل هو الذى قضى علينا بما نحن فيه. وأنه لم يبق من عبادتنا القديمة إلا عبادة أبيس. وأن الداء الحقيقى هو الخوف من الحياة

لا الموت..

• أما الهاموش فقد أدرك آخر الأمر سر افتتاحه المدمر بضوء المصباح..

• حدثنى ماذا قلت لضرعون؟ أقبل الحكيم «إيبو-ور» وهو ينشد:

إن ندماءك كذبوا عليك

هذه سنوات حرب وويلاء

قلت أسمعنى مزيداً أيها الحكيم: فأنشد:

ما الذى حدث فى مصر؟

إن النيل لا يزال يأتى بفيضانه

إن من كان لا يملك أضحى الآن من الأثرياء

يا ليتنى رفعت صوتى فى ذلك الوقت،

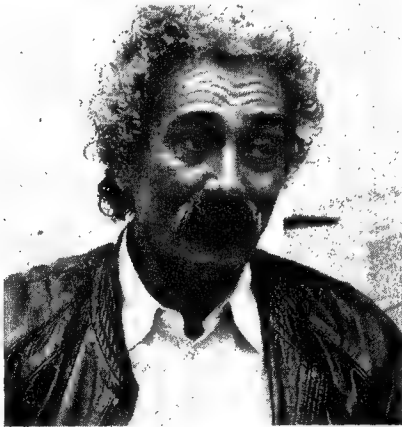
(هذه الأبيات مقتطفة من مرثية الحكيم «إيبو - ور»، وهو حكيم مصرى قديم شهد حالة الفوضى التى عمت مصر فى أعقاب اضطرابات الثورة الاجتماعية التى اندلعت مع نهاية الدولة القديمة فى الفترة من ٢١٩٠ إلى ٢٠٧٠ تقريباً، والمرثية تنمى بإسهاب على انقلاب الأوضاع).

• والحاكم بأمر الله كان يقتل بلا حساب. ولما أمن بأنه إله حرم أكل الملوخية.. وصعد الحاكم بأمر الله إلى قمة الجبل ليمارس أسرارهِ العلوية. ولم يعد حتى اليوم.. وحتى الساعة لم يتوقف البحث عنه - لذلك أقول إنه حى. وقد رآه رجل أعمى ولكن لم يصدقه أحد وغير بعيد أن يتجلى للمسايطيل فى ليلة القدر..

• إن طول عمر الشجرة - وحده - يكفى لإقناع من لا يريد أن يقتنع بأن النبات كائن لا عقل له..

لقد كان «أنيس زكى» شاهداً على زمنه، وكانت رؤاه الباطنة تحمل إرهابات بكارثة متوقعة، فإذا هى كارثة محققة فقد وقعت هزيمة ١٩٦٧، وتقطعت أسباب وصل العوامه بالشاطئ، إذ جرفها فيضان مدمر، فسارت فى النيل لا تعرف لها مستقراً لا تلوى على شيء■

إبراهيم أصلان: غواية الهامش



إعداد وتقديم:

عيد عبد الحليم

عندما أراد الكاتب العالمى «جابريل جارشيا ماركيز» أن يكتب سيرته الذاتية اختار لها عنوانا دالا على رحلة طويلة من المعاناة اللذيذة فى دنيا السرد وهو «عشت لأحى» فجاءت شهادة واقعية لتاريخ أدبى خاص، وقد صدرها بعبارة أكثر دلالة على تجربة الرواية بشكل عام وهى «الحياة ليست ما يعيشه أحدنا، وإنما هى ما يتذكره وكيف يتذكره ليرويه».

وقد شهد السرد العربى مجموعة من الحكائين الكبار خلال القرن العشرين الذين لمسوا العصب العارى للكتابة من خلال العزف على «أنشودة البساطة» .. والتماس الحكاية من طين الأرض وناسها الطيبين ولعل تجربة «إبراهيم أصلان» جاءت كامتداد طبيعى لما أسسه «يحيى حقى» من ضرورة وجود لغة وسطى تربط بين اللحظة السردية وشرائنها الواقعى، وإن تمايزت بكشافة الرؤية وتنقية اللغة من معجمها المتعارف عليه، ليخلق من تشظيها حالة درامية تتسم بالتعمق فى اللحظة الآنية، مع طرح شرطها التاريخى، دون تدخل منه كراو للحدث داخل بنية الحدث نفسه، بل يترك للفعل السردى رحابة فى طرح متخيله، دون أن يبوح بكونه راويا عليما، رغم درايته الكاملة بما يكتب ومعرفته التامة بمن يكتب.

كتابة «أصلان» تشترط فى قارئها أن يكون نقى الروح والقلب حتى يستطيع تلمس المعطيات الإنسانية العميقة التى تطرحها الكتابة.

وهو - من وجهة نظرى - من أسهل الكتاب المصريين فى القراءة وأكثرهم اندماجا مع شخصياته التى يكتب عنها، فهو يمارس الكتابة كفعل يومي، من خلال معاشة حية، وهذا ما أكسب رؤيته مرونة ربما لم تتوافر لسواه.

هو لاعب يوجا، باقتدار، يتأمل ليستشف الحكمة من مكمنها، فيؤرخ للمهمشين بعبارة واحدة، باستطاعته أن يختصر التاريخ فى قصة قصيرة.

أن يعبر عن علاقات متشابكة فى جملة سردية لا تتعدى سطرا واحدا، ربما يرى البعض أنه يكتب من منطق بلاغى هو «الإيجاز بالحذف» وأرى أنه بناء قدير، أشبه بمثال فرعونى فى يده أزميل بسيط لكنه قادر على استنطاق الحجر، لتتوالد صور مبهرة، يزيدها الزمان صلابة وقوة وجمالا وتماسكا.

هو «سوريالى» بارع يحس بموسيقى الأشياء التى تنسكب على الورق انسكابا، فكل إنتاجه - القليل - بالمقارنة بأبناء جيله، وبالمقارنة برحلته الطويلة مع القلم والتى



استمرت لأكثر من أربعين عاما يمثل حلقة هريذة من خصوصية الكتابة العربية بداية من مجموعته القصصية، يوسف والرداء، مروراً بأعماله، مالك الحزين، ووردية ليل، وعصافير النيل، وخلوة الغلبان، وحكايات من فضل الله عثمان،.

ربما تمضى سنوات طويلة ولا يكتب أصلاً قصة واحدة لكنه فى لحظة ما يخرج علينا بقصة عن فضل الله عثمان، المكان الذى عاش فيه بمدينة، فإخذك إلى سحر المكان، بناسه وبساطته ولعل فيلم، الكيت كات، المأخوذ عن رواية، مالك الحزين، أول لقاء سينمائى بين الفن السابع وأدب أصلاً يعطينا صورة تقريبية لرؤية هذا الكاتب المنغمس فى التفاصيل الدقيقة، فى محاولة لتنقية الروح الإنسانية من هزالها الاجتماعية والاقتصادية والثقافية إلخ... أو على حد تعبير، أصلاً، فى إحدى شهاداته الإبداعية.

نحن عندما نكتب، لا نكتب من أجل كل هذه الهموم التى لا يمكن كتابتها، والتى هى، رغم غيابها الظاهر، هى الطاقة الروحية التى تملأ فضاء هذه المشاهد الصغيرة، إنها موجودة فى المساحة الفائرة بين الكلمة والكلمة، بين المقعد والفرش، بين الشجرة ورقعة السماء والرصيف، موجودة بينى وبينكم.

لقد أثبت إبراهيم أصلاً، موظف التلغراف البسيط، الذى تحول إلى روائى كبير، حاصل على جائزة الدولة التقديرية فى الآداب عام ٢٠٠٤ أن البسطاء مازالوا قادرين على إثارة الدهشة.

يوسف والرداء

-١-

كنت أقف في الساحة الصغيرة المترية، بين دائرة من البيوت القديمة العالية.
كنت وحدي.
وكان الليل في أوله.

-٢-

كنت أشعر أنها لم تكن المرة الأولى، وأن المكان ليس غريباً، إلا أنني لم أكن واثقاً. لم أكن أعرف أن كان صديقي (ع.ج) قد سبقني إلى أعلى، أم تركني كعادته لكي أجيء وحدي. كنت أفكر، بيني وبين نفسي، أن الأمر لن يكلفني كثيراً. على أن أعود قليلاً إلى الوراء، حتى يروني ويحكوا لي، أو يرسلوا معي البنت الصغيرة لكي ترشدني.
نعم.
كنت أفكر.

-٣-

عندما انتهيت من المنحدر، أعطيته ظهري، ووقفت على حافة الطريق الذي يقسم المدينة إلى قسمين.
كان ظلاماً حالكا. وأمامي، كان الضوء البرتقالي الخافت يملأ المكان الصغير الذي انتزعت أبوابه. وكان هو يرقد على ظهره تحت الفطاء الداكن المنسدل. وعلى مقربة من وجهه المكشوف المائل، كانت البنت الصغيرة في جلبابها القديم الأخضر، تحمل شيئاً زجاجياً، وتشير به إلى هناك حيث الجدار الداخلى المشرب بالحمرة، في الصمت، كيف أقول؟ لقد أدار وجهه المتعب إلى ناحيتي.

لاح غريب البياض فى ذلك الضوء البرتقالى الخافت. وعندما التقت عيوننا، لم يعد أمامى إلا أن أدير وجهى، وارتقى المنحدر، وأعود إلى الساحة الصغيرة المترية.
رأيت ذلك.. ورأيت كيف أنه أصبح فى أيامه الأخيرة تلكه شبيها بشقيقه الآخر، المختفى.

-٤-

«أنهم يعتمدون كثيرا على أننا ننسى».
هكذا أخبرنى صديقى (ع.ج) وهو يضحك. صباح أحد الأيام، بالمقهى.

-٥-

كنت مرهقا
وكانت الساحة ماتزال خالية، ومظلمة.
دخلت . رحلت أبحت عن الحاجز الخشبى الناعم. ولما أمسكت به رحلت أصعد الدرج الجبرى العالى حتى نالنى الوهن ولم أعد قادرا.
وعندما وصلت إلى أول الدهليز الطويل الذى ينتهى بالفتحة المدورة المفضية إلى السطح، خلعت سترتى وملت إلى الجدار القريب. وقفت فى مكانى وأنا أتنفس فى صعوبة، واستشمر رطوبة الهواء الآتى. وكانت السماء تنسدل أمامى عبر هذه الفتحة المدورة، وفى هذا الفراغ كان الهيكل الحديدى القائم كاملا على قوائمه القصيرة المتباعدة، وجسده الغريب الممتلئ، وفمه الممتد الفاجر..
ناديت.

لم يرد على.
ثم يفتح الباب من أجلي.

يوسف.

مددت يدي محاذرا وأنا أرى الأذنين القصيرتين كحريتين.
وعندما قرنحت شعرت به وهو يتجه إلي، وفهمت ما دبر لي،
ورحت أنحدر بظهوري إلى الأعماق البعيدة المظلمة، وفقدت
سترتي وأنا أتشبث بالحاجز الخشبي الناعم.
ناديته

- إلا أنه،

هذه المرة أيضا،

لم يرد على.

-٦-

في «التروल्ली، باس» رأيت أنه وهو يجلس على المقعد بجوار اللوح
الزجاجي المغلق. كان يتناول حبات الفول بأصابعه الطويلة
الناعمة، ويكسرها بأسنانه النقية البيضاء، فتعلق القشور
الذهبية بنقته النابتة، وثيابه الزرقاء، وكانت العذراء تتكئ على
كتفه الضامر، تواريه في الخفاء. وبينما هو يحرك شفتيه
الورديتين، راح مرفقه ينزلق رويدا. وعندما رأى، دون أن
ينظرني، أنني رأيت، لاحت الابتسامة على وجهه الشاحب،
وغمز لي بعينه الوسيعة مرتين أما أنا، فما ابتسمت لكنني
استدرت، ورحلت من هناك.

-٧-

في الضوء الخافت، فتحت عيني.

كان صديقي (ج.ع) يجلس إلى جوارى على المقعد الطويل
داخل الصندوق الخلفى المغلق.

وإلى يساري كانت صبية صغيرة ذات جلباب قديم أخضر، وشاب
نحيل له وجه غريب البياض. وفي المقعد المواجه، كان رجلان

۱
 ۲
 ۳
 ۴
 ۵
 ۶
 ۷
 ۸
 ۹
 ۱۰
 ۱۱
 ۱۲
 ۱۳
 ۱۴
 ۱۵
 ۱۶
 ۱۷
 ۱۸
 ۱۹
 ۲۰
 ۲۱
 ۲۲
 ۲۳
 ۲۴
 ۲۵
 ۲۶
 ۲۷
 ۲۸
 ۲۹
 ۳۰
 ۳۱
 ۳۲
 ۳۳
 ۳۴
 ۳۵
 ۳۶
 ۳۷
 ۳۸
 ۳۹
 ۴۰
 ۴۱
 ۴۲
 ۴۳
 ۴۴
 ۴۵
 ۴۶
 ۴۷
 ۴۸
 ۴۹
 ۵۰
 ۵۱
 ۵۲
 ۵۳
 ۵۴
 ۵۵
 ۵۶
 ۵۷
 ۵۸
 ۵۹
 ۶۰
 ۶۱
 ۶۲
 ۶۳
 ۶۴
 ۶۵
 ۶۶
 ۶۷
 ۶۸
 ۶۹
 ۷۰
 ۷۱
 ۷۲
 ۷۳
 ۷۴
 ۷۵
 ۷۶
 ۷۷
 ۷۸
 ۷۹
 ۸۰
 ۸۱
 ۸۲
 ۸۳
 ۸۴
 ۸۵
 ۸۶
 ۸۷
 ۸۸
 ۸۹
 ۹۰
 ۹۱
 ۹۲
 ۹۳
 ۹۴
 ۹۵
 ۹۶
 ۹۷
 ۹۸
 ۹۹
 ۱۰۰

يجلسان في ثياب العمل. وعندما أوشكت العربة أن تغادر
الساحة الصغيرة المترية، نظر (ع.ج) إلى قميص الملوث ثم
التفت.

-٨-

في الشمس، التقيت به. كان يحمل حقيبة جلدية خفيفة،
وحزاما من الجلد الأسود المجدول.
قال:

«سوف أريك شيئا».

وقفنا أمام النافذة الكبيرة، واقترينا من القضبان السوداء. كان
يجلس وحيدا في ركن القاعة الحجرية العارية. مع الصيحة
الأولى هب واقفا بقامته النحيلة وقميصه المتسخ. راح يجرى
بقدميه الحافيتين من أول القاعة حتى آخرها وهو يعمل
بذراعيه كمن يتقى شيئا، محاذرا في كل مرة أن يصطدم
بالجدران. لقد عرفته.

رغم اللحية،

والفم الوارم،

والحاجب المجروح.

قال: «ما رأيك؟»

وفي طريق العودة، رأيت (ع.ج) معلقا.

-٩-

كنت قد خلعت ثيابي ووقفت مائلا في الماء الذي كان باردا ،
داخل حجرتي الصغيرة ذات الجدران القريبة العارية. كنت
ارتجف بالجمى في ذلك البرد القارس. لم يكن في مقدوري أن
أظل ثابتا، ولم يكن لي أن أتكئ إلى الجدران أو أجلس. وازداد
ميلى إلى الأمام، وعرفت كيف يمكن للمرء أن يشمر عندما

يستريح قليلا على يديه وقدميه. وجاءنى الاغماء، وتهدأ لى
وقع الضربات المكتومة على الأجساد البعيدة العارية.
وقبل أن أروح، لمحت ميتين كبيرتين، على صفحة الماء القريب
القاتم.

- ١٠ -

«سترتك، أخذتها بنفسى إلى البيت، أخبرتهم، أنك بحالة
جيدة».

فبراير - ١٩٧٣

• • •

الضوء فى الخارج

- ١ -

قالت:

«تسمح؟»

قلت:

«أفندم؟»

قالت:

«ما هى العربة التى تصل إلى ميدان الأزهار؟»

«عربة رقم ٤٠١».

قالت:

«شكراً».

وابتعدت عنى خطوات. قلت:

«عفواً».

وعدت أستند إلى العمود الحديدى.

ومرت فترة من الوقت، ثم التفت نظراتنا

كانت عيناها كبيرتين، وكانت تبسم. قالت:

«حضرتك متأكد أن الرقم هو ٤٠١»

تقدمت خطوة إلى الأمام وأخرجت منديلى من جيبى.

استدرت وتطلعت إلى الأرقام الواضحة على اللوحة الضدنة.

بين الأرقام لم أجد هذا الرقم.

قلت:

«أعتقد أنه ١٠١».

كبرت ابتسامتها. قالت:

«أنا أيضا قلت إنه لا يمكن أن يكون هناك رقم ٤٠١».

ونظرت إلى ساعة يدها. وعدت أستند إلى العمود الحديدى.

كان طريقا جانبيا، وبدت المنطقة خالية من البيوت وممتلئة بالمعاهد العليا والهيئات الحكومية.

وسمعت صوت عربية آتية. ورأيت شمرها ملموما على رأسها من الخلف وهى تستدير وتطلع تجاهها.

وعندما حادثنا العربية التى كانت ممتلئة حتى آخرها هدأت قليلا ثم استعادت سرعتها. والتقت نظراتنا مرة أخرى. وهنا لاحظت قرشا ابيض فوق الأسفلت على بعد خطوة واحدة من قدمى، وأردت أن أنحنى وألتقطه، والتفت إلى الفتاة ورأيتها ما زالت تبسم، وتقريب منى وتقول:

«يبدو أن الوصول سيكون صعبا».

قلت:

«الحقيقة أن الطرق الجانبية لا تؤدي إلى شيء».

قالت:

«ألا توجد وسيلة أخرى للوصول إلى ميدان الأزهار».

«يمكنك أن تتجهى إلى الطريق العام. هناك أكثر من مواصلة، ولكن ذلك سيأخذ وقتا أطول».

«هل هو بعيد جدا»؟

«لا اعتقد. وعلى أى حال أنا نفسى أفضل الذهاب إلى هناك.
يمكننا أن نذهب معا إذا لم يكن عندك مانع».

قالت:

«أبدا - أن ذلك يسعدنى جداً».

وهبطت من على الرصيف وهى مازالت تبتسم.

وهبطت أنا الآخر، ووضعت منديلنى فى جييبى، وبدأنا نسير.

- ٢ -

عندما دخلنا إلى كازينو النهر كنا قد تحدثنا كثيرا. وقد لاحظت من ناحيتى أنها صغيرة السن وأن صوتها عندما تتحدث يبدو كما لو لم يكن صادرا منها. كان دافئا وبعيدا وكان له حياته فوق المنضدة المعدنية الباردة ورحت أربت عليها لفترة من الوقت ثم أنزلتها. وضحكت هى وضحكت أنا أيضا ومدت أصابعها وبدأت تداعبنى.

وعندما انتهينا وأنصرفنا لم يكن النور قد عاد إلى المنطقة بعد. وقلت لها ونحن فى الظلام:

«لا تنسى الموعد».

وقالت هى:

«حاضر».

«الساعة السادسة على باب السينما».

«حاضر».

«أخبرهم فى البيت أنك ستأخرين. ربما ذهبنا إلى مكان آخر بعد خروجنا من السينما».

رفعت حاجبىها الرقيقين دون أن يختفى التطلع الباسم من عينيها.

«ربما ذهبنا لزيارة صديق».

«طيب».

«اتفقنا؟»

«اتفقنا..»

«سأنتظرك.»

«سأحضر.»

- ٣ -

كنت أشعر بالاطمئنان وأنا جالس بجوارها في الظلام. لقد مضى وقت طويل قبل أن أجد الرغبة في ترتيب شيء ما. ذهبت إلى صديقي وطلبت منه أن ينتظر بالشقة ولا يغادرها. وكانت أحداث الفيلم تدور في إيطاليا أيام الحرب الأخيرة، وعندما فردت ذراعي وضمتها إلي، وضعت رأسها على صدري. ورفعت يدها إلى فمي وقبلتها وأنزلتها وشمرت بأصابعها ثم بدأت تداعبني.

وفي تلك اللحظة كانت الأرملة الشابة تجري في طريقها إلى المقابر لتحذير الرجال من دورية مسلحة كانت قادمة في الطريق. وأخذها الرجل النحيل واختبأ معها وراء جدار متهدم. وارتفع دبيب الأقدام والفتاة إلى جوارى تداعبني وأنا أرتجف، ثم خفت الأصوات مرة أخرى وظلت تبتعد إلى أن تلاشت، وكانت الفتاة قد كفت عن مداعبتي وتركزت رأسها مستريحاً على كتفي. وقلت لها بعد أن عدلت ثيابي فوق جسدي:

«ما رأيك لو أنصرفنا الآن؟»

«قالت:

«كما تريد.»

وقامت واقفة.

وخرجنا إلى الطريق العام حيث كان الضوء واضحاً وقويًا، والطوار مزدحم بالنساء والرجال.

وقلت لها:

«المكان قريب ويمكننا أن نسير إلى هناك».

قالت:

«أى مكان؟»

«الشقة».

«شقة؟»

«أقصد المكان الذى اتفقنا على الذهاب إليه».

«ولكننا لم نتفق على شىء».

«لم نتفق على شىء؟»

«التفتت إلى وقد اتسمت ابتسامتها. قلت:

«ولكن ، لقد اتفقنا فى المرة السابقة أن نذهب لزيارة صديق».

«اتفقت معى أنا؟»

«هزئت رأسى موافقا. قالت:

«لماذا؟»

قلت:

«أبدا . لقد عرضت عليك ووافقت أنت».

«وهل أعرفه أنا هذا الصديق؟»

«لا».

«لماذا إذن كنت سأذهب معك لزيارته؟»

«ولكنك فى المرة السابقة وافقت».

«أنت لم تكلمنى أبداً فى شىء مثل هذا».

لم أتكلم».

رحلت أسير بجوارها. وكان الضوء واضحا وقويا. وعبرنا

الطريق واتجهنا إلى المحطة وصعدنا الطوار. واستدارت إلى

وكانت ماتزال تبتسم. قلت:

«هى الحقيقة مسألة الصديق لا تهمنى أبداً».

هزئت رأسها . قلت:

«أقصد أنا لا يهمنى أبداً أن نذهب أو لا نذهب. لكن يهمنى
جدا أن تتذكرى. حاولى أن تتذكرى».

«غريبة».

«أنت متأكدة؟»

«من المستحيل أن تكون كلمتى فى شيء مثل هذا، وإلا كنت
رفضت على الأقل».

وتطلعت فى عينيها الكبيرتين. ولاح لى لونهما مغائرا من اثر
الضوء الذى كان يفضح المكان.
قلت:

«واين سنذهب الآن؟»

«سأعود إلى البيت: أنا متعبة».

«ومتى سأراك؟»

«عندما تحضر لزيارتنا، كالعادة».

«طيب».

«ألن توصلنى؟»

وقبل أن أتمكن من الرد تركتنى وانصرفت. وظللت واقفا فى
مكانى لفترة من الوقت. وفكرت أن أذهب إلى صديقى وأتحدث
معه، وخيل لى أن ذلك لن يكون ملائما، وهبطت من على
الطوار.

أكتوبر - ١٩٦٦



الرجل والأشياء

فى ظل الشجرة التى نصبت تحتها الأزيار المبلولة، عند
الناحية الأخرى من السوق، حيث سور مبنى المجلس المحلى

وَاللَّهُ يَهْدِي الْقَوْمَ الْغَافِلِينَ

فَأُظْهِرَ لَهُ مَا كَفَرَ بِهِ
وَأَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا اللَّهُ

تَبَارَكَ الَّذِي هُوَ الْغَنِيُّ
وَالْكَافِيُّ
وَالْمُؤْتِي الْفَتْحَ
وَالْجَيْشَ الْكَافِيَ



وكشك السجائر والثلاجة، كانت بائعة ليمون شابة تعبت في مشنتها. على مقربة منها، كان رجل عجوز يجلس وأمامه مفرش كبير من القطن الثقيل.

كان هذا المفروش مشغولا بخيوط بهت لونها وتجاورت عليه أشياء مختلفة: مقص صغير للأظافر، شريط دانتيل طويل، طريوش بدون زن، حمالة بنطلون، عدة ملاعق فضية، خرطوم حقنة شرجية بصنوبر دقيق، زجاجة فارغة زرقاء، وغيرها.

هذه الأشياء مرتبة بعناية عند الأطراف، أما في المنتصف، فقد كان هناك سكين قصير له مقبض غليظ من الأبنوس المنحوت، إلى جوار إطار من الخشب المطعم بالأصداف الدقيقية حول صورة عائلية باهتة، وهناك، مبسم سجائر عبارة عن غصن طويل جاف مع ولاعة معدنية في كيس من قشيفة سوداء، وحافظة نقود من جلد ثعبان تأكلت وانفكت خيوطها وإن بقيت اللمعة العميقة في جلدها الطبيعي، وتلك المريمات غير المنتظمة، الخفيفة، واضحة مثل خطوط الكف في ذلك الجلد البني المحروق.

هذا الرجل العجوز جدا يتطلع من تحت حاجبيه الكثيفين وهو مائل إلى الأمام بجسده الضئيل وقد راح يتحدث مع نفسه بصوت مسموع. الأمر الذي يجعل بائعة الليمون تقترب منه، تقول:

«إنت بتكلمنى؟»

ينتبه ويفلق فمه الخالى من الأسنان، ويستدير بوجهه إلى ناحية.

تميل برأسها لكن ترى وجهه جيدا:

«هو أنت زعلان منى يا عم؟»

لا يرد.

تمد يدها. تتناول شريط الدانتيل:

«بكاه».

تقلبه بين يديها:

«الشريط ده بكاه».

يقول:

«ليه».

«عاوزاه للجلايبه الكحلى».

«خديه».

يقولها مقتضبة.

تلم الشريط وتدخله فى فتحة صدرها..

تمد يدها إلى المشنة وتملأها بحبات الليمون وتفرغها فى

حجره.

ويظل العجوز صامتاً. يميل يتأمل حبات الليمون ويمتد.

يمر وقت.

العجوز يرفع حاجبيه ويهز لها رأسه أن تقترب. عندما تفعل،

ينزل حاجبيه ويشير بعينيه إلى الكشك الخشبى المجاور:

«إديها للرجال اللى فى الكشك، وهاتى بدلها سجاير».

هى تسمعه، وتقول:

«طيب ما تروح أنت».

يظهر الغضب على وجهه، ويسكت.

تفكر البائعة قليلاً، تتناول حبات الليمون، وبينما هى تقوم

تسقطها فى المشنة.

بعد فترة تعود ومعها سيجارتان.

يمد العجوز يده ويتناول البسم من بين الأشياء المعروضة

وكذلك الولاة ذات الكيس.

يدخل طرف السيجارة فى فتحة البسم ويشعلها ويجذب نفساً

طويلاً.

ينفث الدخان وهو يمد الولاة داخل الكيس ويضعها فى

جيب جلبابه العلوى بدلاً من مكانها على المفروش، وينظر إليها.
تبتسم منه وهى تدارى فمها بطرف طرحتها القديمة
السوداء. يبتسم هو الآخر فتضيق عيناه تماماً وتظهر الخطوط
الدقيقة فى وجهه القديم الطيب. حينئذ تمد يدها إلى
الأشياء على المفروش. تتناول الإطار من مكانه. تتفرج وتسال:

«مين دول؟»

«أنا.»

تقول:

«دول ناس.»

«وأنا كمان.»

«فين؟»

يشير بإصبعه إلى الولد الصغير.

تصيح وهى تقرب الصورة من عينيها:

«والنبي؟»

«آه، ودى أمى. وده أخويا الكبير.»

يضع إصبعه على الطريوش الذى فى الصورة:

«شايقة الطريوش ده؟»

تقول:

«آه.»

يشير إلى الطريوش الذى أمامه:

«هو ده.»

تنقل عينيها بين الطريوش الصغير الباهت الذى فى الصورة
وبين الطريوش الأحمر المترب بين الأشياء.

يقول:

«هو. لكن الزر ضاع.»

«واللى قاعد ده أبوك؟»

«آه.»

ويشير إلى السكين:

صاحب التمثال ده.

تراها وتقول:

«دى سكينه».

«أ، هى تمثال وسكينه».

«حد منهم عايش؟».

«أنا».

«والباقيين؟».

«كله مات».

«كلهم؟».

«من زمان، لكن الحاجات دى بتاعتهم».

تصمت فترة. تسأل:

«يعنى أنت على كده، ما بتشتريش البضاعة اللى بتبيعها؟».

«ما هى بتاعتى أنا كمان».

«علشان أنت ورثتهم؟».

يهز دماغه، هزة خفيفة، ويبلل إصبعه أكثر من مرة ويطلق به عقب السيجارة وهو مازال فى المبسم الخشبي. ينزعه ويلقى به بعيداً. يضع طرف المبسم فى فمه الخالى من الأسنان وينفخ فيه حتى يسلكه جيداً. يضعه فى جيبه مع الولاة بدلاً من مكانه على المفروش. تشتد الريح قليلاً وتهز أوراق الشجرة وتطير بعض الأوراق عن الرصيف. تتوقف عربة الركوب نصف النقل فى الموقف القريب. يهبط ركاب ويصعد آخرون. تترك البائعة الصورة ذات الإطار من يدها وتبدأ تنادى على الليمون. يقترب رجل يحمل تحت إبطه ملفاً منتفخاً بالورق، يتمهل أمام العجوز ويتفرج على الأشياء المعروضة. ينحنى الرجل ويتناول المقص الصغير يجريه فى طرف الورق ويلقى به.

يتناول الخرطوم ويسد طرفه بإصبعه وينفخ بقوة في طرفه
الآخر ثم يميل. يضعه ويتناول السكين ويمرر إصبعه على
النصل القصير ويتفحص مقبضها الخليط المنحوت:
«يكام؟».

يمد العجوز يده ويستعيد السكين، يتأملها هو الآخر بعناية
ويميدها إلى مكانها بجوار الإطار.
الرجل يميل ويتناولها مرة أخرى.
«يكام السكينة دي؟».

يغمغم العجوز:

«قول».

«أقول إيه؟ قول إنت».

العجوز يصمت ولا يرد. الرجل يقول:

«جنيه كويس؟»

تقول البائعة:

«جنيه؟ سكينة أبوه، بجنيه؟».

يضحك الرجل وهو يمد يده في جيب البنطلون:

«خلاص يا ستى. وكمان بريزة، علشان خاطر أبوه».

يلقى بالنقود في حجره ويقف يلف السكين في قطعة من
الورق ثم يستدير. يثنى العجوز ساقه ويستند بمرفقه على
ركبته. تختفى النقود في حجر جلابيه المطوى ويظهر طرف
سرواله الداخلى على عظمة ساقه النظيفة العارية.



عام سعيد للسيدة

كان الهواء يهب بارداً من النافذة المفتوحة على أرضية الحوش الكبير الخالي. وكان العم جرجس يراقب سخان الشاي الكهربائي في الجانب الآخر من حجرة التوزيع، أما العم بيومي الذي كان يقضي معنا ليلته الأخيرة قبل أن يذهب غداً إلى المعاش، فقد كان يهز رأسه صامتاً، كلما تنهات إلينا أصوات المحتفلين هناك بالعام الجديد.

وحين بدأ العم جرجس يصب الشاي، وصلتنا اسطوانة جديدة بها مجموعة أخرى من البرقيات.

أشعل العم بيومي سيجارته التوسكانيلى السوداء، وبدأ يفض البرقيات وهو يعتمد بمرفقيه على الطاولة الخشبية بسطحها المقاتم المصقول. يفحصها، ويضعها واحدة تلو الأخرى في الخانة الخاصة بوردية الصباح، ثم استبقى واحدة بين يديه وهو يلوك طرف السيجارة بين شفثيه الممتلئين، ويقول بصوته الخفيض اللاهث:

«فكرنى يا جرجس اسلمك الدرج قبل ما امشى».

اقترب العم جرجس وهو يجفف يديه بمنديلته:

«ليه ؟ توزيع ؟».

تمتم العم بيومي وهو يدقق في البرقية المقرودة:

«ميراً بودوفتش».

«ميراً ؟».

«بودوفتش».

وصمت قليلاً:

«فاكرها يا جرجس ؟».

«مش واخذ بالى».

«الست الحلوة بتاعة شارع زكى».

،طيب ما هو شارع زكى كله ستات حلوين..
 يا أخى مرات الخواجة بودوفتش..
 هفى كام زكى؟..
 ،ثلاثة..
 ،عرفتها. دى الست بتاعة تانى دور..
 ،أول دور. ساكنين فوق المكتبة بتاعتهم..
 ،شارع زكى كله مافيهوش مكتبات..
 ،إزاي الكلام ده؟..
 ،زى ما باقولك كده..
 ويدأ يقلب الشاب فى الأكواب..
 رفع العم بيومى وجهه الحليق، وتطلع إلى بعينه المجهدتين..
 لم أكن واثقاً..
 وقال العم جرجس:
 ،وبعدين دى ست كبيرة..
 ،كبيرة إزاي؟..
 ،عجوزة يعنى، ومش متجوزة..
 ،جوزها مات. أنا كلمتك عنه..
 ،كلمتنى أنا؟..
 ،كثير..
 قال العم جرجس:
 ،يمكن..
 واثقت إلى باسمأ،
 ووضع الملمعة الصغيرة على حافة الطاولة، وجلس..
 كانت الأعمال قليلة بسبب أعياد الميلاد. خرجنا مرة واحدة أول
 الليل، وزعنا فيها برقية لإحدى وكالات الأنباء الأجنبية، وعدنا،
 وكاد الليل أن ينتصف ونحن نشرب الشاي، وراح العم بيومى
 يعيد قراءة البرقية بصوته الخفيف المسموع: «ميرا بودوفتش.

ثرى زكى سترت. هابى نيو بير، والتفت إلى وأخبرنى أن ميرا
بودوفتش سيدة يوغسلافية جميلة جداً، وأن زوجها الخواجة
بودوفتش كان رجلاً رائعاً، وأبتسم، وكان من عادته أن يدفع عن
كل برقية يتسلمها نصف فرنك من الفضة، ظل يفعل ذلك
حتى مات، وقال: «أنا عارفهم.. عارفهم كويس..»

وقال العم جرجس:

«الكلام ده امتى يا ريس؟»

«زمان يا جرجس. زمان..»

«أيام الفضة يعنى؟»

«أيوه يا سيدى، أيام الفضة،»

وطوى البرقية داخل المظروف الصغير بإصمالة الخارجى
الملصق. ومد العم جرجس يده كى يتناولها ولكن العم بيومى

وضعها فى جيبه وقال:

«خليك أنت يا جرجس..»

«حتوزع يا ريس؟»

«وماله..»

وقام واقفاً.

نزع الورقة الأخيرة من نتيجة الحائط، وسمعت صرير خشب
الأرضية تحت ثقل قامته الكبيرة الهرمة.

أغلقت الكتاب ورافقته إلى الخارج

كان يسير فى خطوات بطيئة متثاقلة، وسألنى:

«الدنيا برد؟»

قلت:

«شوية..»

ومضت فترة:

«الإشارة معاك؟»

أخبرته أنه وضعها فى جيب سترته. تحسس جيبه من الخارج،

وعاد يخبرنى أن عبد الناصر كان يحبس الخواجة بودوفتش
كلما جاء تيتو إلى مصر، ولا يتركه إلا عندما تنتهى الزيارة،
وأن ميرا كانت تأتى إلى المعتقل وهى تحمل لهم الطعام
والسجائر، هى الأول سجائر عادية، وبمدين سجائر عادية
وسجائر توسكانيلى افتر هوده البيت.
ووقف حائرا أمام المبنى القديم العالى.
كان الطابق الأرضى كله، ما عدا المدخل، مغطى بلافتة تعلن
عن بيع لوازم السيارات.
ودخلنا.

صعدنا الدرجات العريضة حتى وقفنا بين مدخلين فى
الطابق الأول. ومضت فترة قبل أن يخرج البرقية والقلم ويتجه
إلى أحدهما، ويضغط على الزر الدقيق الباهت.
وسمعا صوت الكناري، وفتح الباب.
كانت سيدة طويلة بيضاء، لها شعر رمادى ملموم.
«جود ايفننج مدام.»
ومد يده بالبرقية والقلم.
تناولتهما وهى تنقل عينيها بيننا.
«تلجرام مدام. هابى نيو بير.»
«اوه. تلجرام.»

وتوقفت عيناها عند وجهه لفترة، وتراجعت.
رايت الجدار المقابل مغطى بأرفف الكتب الداكنة المصفوفة،
ولوحة زيتية تمثل وجها مضيئاً لسيدة شابة وجميلة، وهى
الركن البعيد، كانت منضدة عليها جرامفون من الخشب
الأبنوسى اللامع، يعلوه بوق كبير.
وعادت بالمظروف وقد طوته على الإيصال والقلم. وانحنى
العم بيومى بقامته الكبيرة:
«هابى نيو بير مدام.»

واعتدل:

«أنا بيومي».

ابتسمت السيدة وهزت رأسها ، وقالت:

«سنة سعيدة بيومي».

«سنة سعيدة مدام».

ونزلنا.

كنت أتبعه وهو يستند بيده الخالية على السياج ويقول:

«أول دور مش تانى دور».

وتوقف أعلى الدرجات الأخيرة المواجهة للمدخل المفتوح. كان يعيد الإيصال إلى جيب سترته الحكومية المفلقة، عندما سقطت منه قطعة معدنية رقيقة، ارتفع رنينها ألحاحيل الصافى فى صمت الليل، بينما هى تقع من درجة إلى أخرى وقد التقطت شيئاً من نور الطريق، وانحنيت، ورأيتها، فضية على السطح الرخامى المائل إلى الزرقاء، تجرى، وترف قليلاً، وتستقر.

من رواية «وردية ليل»

•••

مشوار

فى عتمة حجرة أرضية مقلقة، يستند ولد بجسده على حافة الكنبه ويريت على صدر امرأة نائمة.
يقول:

«ماما، ماما، ماما».

المرأة الشابة تفتح عينيها وتطلع إلى الوجه القريب. تمد يدها وتحسس مؤخرته جيداً. كانت جافة. حينئذ تريت بيدها على شعره الخفيف المنكوش. تبتسم له وهى تغمض عينيها.

تنام.

الولد يدس إصبعه فى فتحة أنفها:

«ماما، ماما..»

تخلص المرأة وجهها وتميل تحمله من تحت إبطه وهى راقدة.

يقاوم بثنى ركبتيه:

«لا ماما. لا. قول..»

«قول؟»

«آه. قول..»

«بتاع الفول لسه نايم. روح العب بالعلبه لغاية ما يفتح..»

يستلقى الولد على ظهره. يدحرج نفسه حتى يصل المساحة

العارية عند مدخل الحجرة المقفول.

يدق رأسه بالأرض ويصرخ باكية، دون دموع.

تصيح:

«أخريس خالص..»

يسكن الطفل عن الحركة تماماً.

جسده أطول من البلاطات الثلاث.

يبكى، فجأة، بدموع.

تجلس على الكتبة وقد باعدت بين ساقيها المكشوفتين.

تمتطى وهى تثنى ذراعيها عالياً وتدفع بصدرها إلى الأمام.

تزيح الشعر عن جانبى وجهها وتقوم.

تتجه إلى الطاولة المعدنية فى ركن الحجرة بينما ينقلب هو

على بطنه يتابعها بمينييه وقد كف عن البكاء.

تبحث على سطح التليفزيون وهى ترفع زجاجة القطرة

وتعيدها إلى مكانها.

تتجه إلى قاعدة النافذة وترفع الجريدة المطوية. تتناول الورقة

ذات الخمسين قرشاً.

تلقط سترة بيجامة رجالى.

ترتديها.



يسرع هو بالوقوف معتمداً على يديه وقدميه؛ يحتضن
ساقها:

«أشيلك ماما. أشيلك».

تتطلع إلى الوجه الذي بللته الدموع. تحمله وتمسح وجهه
بكفها وتقبله في قبه.

تخرج إلى فضل الله عثمان.

إنه يتكئ على كتفها وقد أدار وجهه كله إلى الأمام. يرى
الرجل الذي يرش الطوب الأحمر بماء الخرطوم:

«عمو؟.. ماما. عمو».

تقول:

«أيوه. عمو».

«ميه؟».

لا ترد.

«خطوم؟».

«أيوه. خرطوم».

«أشرب ماما. أشرب».

«لما نروح».

تخرج إلى نهاية الشارع حيث المساحة المشمسة وعربات الركوب
نصف النقل وغبار الطريق غير المهد.

تعبّر حقل البرسيم المزروع بين مجموعة من البيوت الجديدة.

ينظر الولد ناحية الحقل ويجذب المرأة من خدها:

«أسد ماما؟ أسد؟».

الأم تنظر:

«لأ مش أسد. دي جاموسة».

«أموسه ماما؟».

«أيوه زقت».

يلتفت إلى كومة الزبالة المشتعل أمام المطعم المفتوح:

«نار دي. نار؟».

أيوم نار.
 .يـح ٦.
 تمد يدها بنصف الجنيه وتطلب شقة من الفول:
 «من غير شطه والنبى».
 ينظر الولد إلى البائع عند القدرة:
 «عمو ٨».
 «اسكت».
 «عمو دى ٩»
 تصفحه بيدها على فخذه العارى.
 تتناول نصف الرغيف الملفوف فى الورقة.
 تعود إلى البيت.
 تنزله وتغلق الباب
 تفتح الورقة وتقسم نصف الرغيف إلى ريعين.
 يسرع هو بالجلوس ويريع ساقيه القصيرتين.
 تناوله ريع الرغيف. يأخذه وينظر إلى الربع الآخر الذى فى
 يدها:
 «هات ماما. هات».
 تتطلع إليه باسمه. تنحنى وتضعه إلى جواره.
 يسحبه تحت ركبته المثنية.
 «خباه وقال:
 «قطه كلتها. قطه كلتها ماما».
 لعقت أصابعها وقالت:
 «طيب»
 «خطوم بقى».
 «أفضل الخرطوم».
 «عليه. عليه دى».
 «وادی العليه».
 «أعط»

تدفع الغطاء المعدنى المنقوش بقدمها العارية.
يقربه من اللعبة ويرفع ركبته المثنية.
يرى ريع الرغيف الذى خبأه. يتناول حبة الفول التى انحدرت
على الورقة المفتوحة ويميد ركبته إلى مكانها.
كانت خلعت سترة البيجامة وانفلت ثديها من حمالة قميصها
المقطوع.
يهلل رافعا يده المضمومة على اللقمة:
«بزوز؟»
تقول:
«آه . بزوز»
ويقول «زيون بقى . زيون دى»
تتجه المرأة الشابة إلى التليفزيون المستقر على الطاولة
المعدنية.
تضغط على المفتاح وتستلقى على الكنبه.
الولد يرفع رأسه محدقاً.
الشاشة تضىء.
تتضح صورة لوجه كبير ملون. وفم يتكلم.
الولد يقول:
«عمو»
ويعاود المضغ. يتفرج،
ويبتسم.

الخطاب المسرحي عند هنريك إبسن

د. يحيى عبد التواب

سمع العرب أول ما سمعوا عن هنريك إبسن أنه كان له أثر بالغ على المسرح في أوروبا وأمريكا وتواترت هذه المعلومات عبر الترجمات التي بدأت في أواخر العشرينيات من القرن العشرين عن ترجمات من النرويجية إلى الإنجليزية قام بها وليم آرثر منذ نهايات القرن التاسع عشر. فكتب عنه عباس محمود العقاد في كتابه «ساعات بين الكتب، ملخصاً سيرته ومنتقداً إلهامه على تأثير عنصر الوراثة على الأجيال، كما انتقد موقف نورا في ختام مسرحية بيت الذميمة، التي صفقت الباب وراءها تاركة زوجها وأسرته ونشرت كتابات لعبد الحميد يونس، وسلامة موسى ودينى خشبة. وشهدت الستينيات ازدهار النشاط المسرحي فترسخت مع الوقت مكانة إبسن في الثقافة العربية، كما ترجمت الكثير من الكتب التي تضم قصصاً أو أقساماً عن إبسن. والآن، نعرف عن إبسن أنه واحد من مؤسسي اللغة الأدبية النرويجية الجديدة، وأنه رائد من رواد الدراما الواقعية. بل من رواد المسرح الحديث. ويعتبر إبداعه أعلى إنجاز حققته الدراما في أوروبا في القرن التاسع عشر. كما وإلى حد كبير حددت إبداعاته بزوغ الواقعية النقدية في الأدب النرويجي، الذي عرف في ذلك الوقت نهضة لا تضاهيها سوى نهضة الأدب في روسيا. كما أنه يعتبر المؤلف المسرحي الذي يلى مباشرة وليم شكسبير من حيث تكرار عروض مسرحياته على خشبات مسارح العالم.

هو هنريك يوهان إبسن ولد في مدينة سكين في ١٨٢٨/٣/٢٠ وتوفي في ١٩٠٦/٥/٢٣ في مدينة خريستيانيا (أصبحت أوسلو منذ عام ١٩٢٥). شب إبسن في رعاية أبيه التاجر الذي أقلس وهو مازال طفلاً في الثامنة. فذاق الحرمان ومرارة الظلم مبكراً وكان معروفاً عنه اعتماداً بنفسه كما كان انطوائياً وغير اجتماعي وفي الوقت نفسه كان

متمردا على الواقع الذي يعيشه. وفي السادسة عشر جمع بين الدراسة والعمل في إحدى الصيدليات في بلدة جريمستاد، ومن المعروف الآن أن الأحداث الثورية في أوروبا عام ١٨٤٨ قد قوت من عزيمته المتمرده.. وكانت له محاولة لدراسة الطب ولكنها فشلت. فراح يهتم بالأدب والفلسفة.

إن أول مسرحية ألفها كانت، كاتالينا، ١٨٤٩ التي نشرها تحت اسم مستعار هو (برنيول بيارمي) وهو في الثانية والعشرين من عمره. ولم تعرض هذه المسرحية حينها بل تأجل عرضها حتى عام ١٨٨١ وتعتبر المسرحية عملا مناهضا للظلم كرد فعل على أحداث ١٨٤٨ الثورية في أوروبا وفي الفترة ١٨٥٠ - ١٨٥١ عمل في الصحافة.. وكانت أول مسرحية تعرض له باسم، تل المداهن، ١٨٥٠. وبالرغم من أن هذا العمل لفت الأنظار إليه إلا توقف عن الكتابة لفترة بعده. وقد انغمس تماما في النشاط المسرحي والتأليف منذ عام ١٨٥٢ حين دعى إلى المسرح النرويجي في مدينة برجن للعمل كمدير فني ومخرج. وهناك شارك في إنتاج حوالي ١٤٥ مسرحية ولكن لم تكن من بينها أي عمل له. وما من شك في أن هذه الفترة قد اكسبته خبرة كبيرة ساهمت في تكوينه ونضجه الفني الذي ظهر في أعماله التالية.

وإن كان المسرح الرومانتيكي في أوروبا يقدم أبطال المجتمع البرجوازي الذين يؤثرون أنفسهم على غيرهم فقد كتب إيسن أربع أعمال رومانتيكية استخدم فيها التاريخ والإبداع الشعبي النرويجي (هامش: انفردت موسوعة المسرح السوفيتية في الجزء الثاني الصادر في موسكو عام ١٩٦٣ بأن عدد أعماله في تلك الفترة كانت خمسة أعمال وليس أربعة، إذ ذكرت أن، إيولف الصفي، قد ألفها في عام ١٨٥٦، بينما لم تذكر هذه المسرحية في الأدبيات الغربية المتاحة أنه أبدعها في هذه الفترة وإنما ذكرت أن تاريخها يعود إلى عام ١٨٦٤) وكان أبطاله الرومانتيكيون يمثلون قيم الشرف والاعتزاز بالنفس. وهذه المسرحيات هي "دلية سان جون، ١٨٥٢، "ليدى أنجرمان من أوسترات، ١٨٥٤، "عيد في سولهاوس، ١٨٥٥، "محاربو هيلجولاند ١٨٥٧ وهي أعمال اهتمت بتاريخ النرويج وأن لم تخل من الربط أحيانا بين هذا التاريخ والواقع المعاصر (هامش: معظم الترجمات ترجع لكاتب هذه السطور لعدم وجود ترجمة لها بالعربية، وحينما وجدت ترجمة سابقة تم استخدامها هنا. وحينما وجدت ترجمتان تم ذكر الاثنين).

وفي عام ١٨٥٧ عاد إلى خريستانيا. وتزوج هناك في ١٨٥٨ من سوزانا ثورسون وأنجبا.

طفلهما الوحيد سيجورد في ١٨٥٩، في هذه الفترة دعى إيسن للعمل في مسرح خريستانيا، الذي واصل فيه أعماله الإخراجية والنقدية التي تناضل في سبيل الفن القومي الأصيل، المفعم بالمضامين الاجتماعية، مستخدما الفن والأفكار والمواضيع والأساليب الكامنة في ثقافة الشعب النرويجي كاجتياح له وكتعبير مستفيض عن عصرنا وكاستيعاب للروح القومية.. هكذا كتب إيسن نفسه في هذا الوقت (إيسن، المؤلفات الكاملة (باللغة الروسية) ج ٤، لينينجراد ١٩٥٨، ص ٧٣٧) لقد تشكلت مبادئ إيسن الاجتماعية والسياسية والجمالية تحت تأثير أفكار الديمقراطية المسيحية النرويجية وأفكار النضال في سبيل التحرر الوطني وإعلاء الثقافة القومية. ولكن أفكاره الجمالية لم تكن قد تحررت بعد من التصور الرومانتيكي حول الروح الشعبية، ومن أن المحسوس في الفن ليس له علاقات متبادلة ومحددة مع الواقع، بل كان مازال يعتقد أن الفن خاضع للتأثير الجمالي فحسب.

وبعد سنوات من العمل والتجربة والتأمل والخبرة استطاع إيسن أن يتخطى هذه الأفكار في مسرحية، ملهة الحب، ١٨٦٢ (تم تقديمها على مسرح خريستانيا بعد ستة عشر عاما أي في ١٨٧٨) في هذه المسرحية سخر من المثل العليا للبرجوازية الصغيرة يتجسده لأول مرة شخصية الموظف النرويجي المتباهى بالمظاهر وفي العام التالي مباشرة كتب مسرحية الصراع على العرش، أو الأدعياء، ١٨٦٣ الذي عاد فيها مرة أخرى إلى مجال التاريخ القومي، ونلاحظ فيها نضج وديمقراطية الأفكار السياسية المطروحة، التي تعبر عن الحياة الشعبية. كما نجد فيها كشفا عميقا للجوهر الأخلاقي والفكري للشخصيات الرئيسية.

وبعد أن خاب أمل إيسن في الحياة بالنرويج إذ عانى من الفقر لمدة ٦ سنوات، رحل عنها إلى إيطاليا عام ١٨٦٤ ومنها إلى ألمانيا ولم يعد إلى وطنه إلا بعد ٢٧ عاما، بعد أن أصبح كاتب معروف وفي الوقت نفسه كاتباً مثيراً للجدل في جميع أنحاء أوروبا. وتعرف هذه الفترة من حياته بفقدان الأمل في الديمقراطية الفلاحية في النرويج وبانفصاله التام عن الليبراليين البرجوازيين. وقد اجتاحتته حماسة غير عادية في النقد الغاضب للدولة وللمثل الأخلاقية للمجتمع البرجوازي وما يميزه من نزعة تجارية طاغية وخواء روحي. وتجسد ذلك كله في قصصيه الدراميتين، براند، ١٨٦٥ وبيبر جنت، ١٨٦٧، ففي براند، طور إيسن موضوعه الأساسي وهو حرية الفرد. وبشكل

خاص الاهتمامات الإنسانية. ويتحدد الصراع فى هذه الدراما الفلسفية بالتمرد الفردى للبطل تمردا مفرغا من أى مضمون اجتماعى وأبرز إيسن قدرة على تجسيد تناطح التطرف الروحى لبراند مع أهل عالمه البرجوازى. ولكنه فى المسرحية التالية بيرجنت يقدم شخصية بير، التقبضة لشخصية براند. ويؤكد، ولكن بطريقة أخرى أى مبدا ويقدرتها على تغيير جلدتها وبأنانيتها المتناهية. ورغم هذا الاختلاف بين الالتزام المتطرف فى الأول واللا مسئولية المتطرفة فى الثانى، يجمع بين الشخصيتين صفة مشتركة، ألا وهى تضخم الذات المتوفر لدى كل منهما.

لقد حرك المنفى مشاعر الجنين لدى إيسن، فكانت كل من «براند» و«بيرجنت»، نرويجيتين فى شخصياتهما فتكمن فى شخصية براند مأساة القس التى تتلخص فى ولائه الشديد لمثل عليا لا يقبل فيها أى مساومة (فأما الكل، أولا شىء). وهو ما أعماه عن الحب والواجب. فنراه ينفذ رسالته بتعصب يفقده أسرته ويلحق الضرر باتباعه. أن تعصبه الدينى وعناده الشخصى بوقوع فى فخ يؤدى إلى تحطيمه تماما. أما «بيرجنت»، فهى مسرحية أكثر مرحا وبهجة من «براند»، وإن كان بينهما تشابه فكلهما يتشابه فى أسلوب رسم الشخصية ولا يخلوان من الرمز ولكن أهم ما يمكن ملاحظته من فروق هو أن «بيرجنت» شخصية ضعيفة، تتناقض تماما مع براند، الذى أسلم العنان لقضيته المثالية ولم يكن بمقدوره كبح الجراح. لقد اعتمد إيسن على روابط الطفولة وعلى شراء الفن الشعبى الإسكندنافى فى خلق ملامح الخلفية الزاهية فى «بيرجنت»، ويفخر الاسكندنافيون بهذه المسرحية مثلما يفخر الألمان بـ «هاوست» والاسبان بـ «دون كيشوت»، فهى عن حق تجسد حياتهم وشخصياتهم وتعتبر عنوانا للبحث عن تحقيق الذات.

وكان تقديم «براند» فى مدينة روما سببا فى مدح النقاد له وإدراك المال عليه. أما مسرحية «بيرجنت» والتى كتب موسيقاها إدوارد كريج، فقد نجحت نجاحا عظيم من فخته بنفسه وشجعه على طرح المزيد من معتقده فى أعماله الدرامية. أن تعدد الأهداف الفكرية والجمالية التى سعى إيسن لتحقيقها فى «بيرجنت» هو الذى جعل تكوين تلك القصيدة مركبا ومتعدد المستويات فأصبحت ضفيرة من الجروتسك ولكنها ضفيرة متناسقة، فيها السخرية الاجتماعية من جانب وفيها الشاعرية من جانب آخر. كما أن بها عناصر من الواقعى وعناصر أخرى من الخيال. وفى لحظة انفصاله تلك عن النزعات الرومانتيكية ومقاطعته لها. نرى أن إيسن يواصل استخدام الشعر

والحكايات الشعبية.

وبعد هاتين المسرحيتين الشرعيتين، انتقل إيسن من إيطاليا إلى ألمانيا عام ١٨٦٨ وانتقل إيسن في الوقت نفسه إلى المسرحيات النثرية. ويتم تقييم هذه الفترة على أنها عصره الذهبي، إذ أصبح في قمة قوته. وقضى أعواما في إعداد مسرحية «الامبراطور والجليلي»، ١٨٧٣، التي اعتبرها عمله الرئيسي، بل الحجر الأساسي لكل أعماله ولكن أعماله التالية - في رأي النقاد والمؤرخين - فاقت هذا العمل من نواح كثيرة. وقد ربط بعض المؤرخين بين الفترة التي توقف عن الكتابة قبل هذه المسرحية بأن السبب يعود إلى أنه يعد زيارة مصر، بمناسبة افتتاح قناة السويس عام ١٨٦٩ أثرت عليه الرحلة، التي قام بها عبر النيل. وظهر تأثير هذه الرحلة في التفكير الطويل في أعمال تاريخية. وعموما. فقد أصبح إبداع إيسن في السبعينيات في النقد العقائدي كما في تطبيقاته وممارساته أكثر غزارة وأكثر غضبا، ونراه معجبا بالحركة الثورية الديمقراطية في روسيا فيقول: «إن روسيا واحدة من بلاد قليلة على ظهر كوكبنا، إذ مازال الناس هناك يعشقون الحرية ويبدلون في سبيلها التضحيات الغالية. ولهذا السبب تحتل هذا البلد مكانة مرموقة في الشعر وفي الفنون» (آدموني ف، هنري إيسن، موسكو، ١٩٥٦، (باللغة الروسية ص. ١٥٧) وأخذ يفوص في أعماق الشخصيات ليكشف الصراعات الداخلية. واهتم بالبنية النفسية، مما جعل حوار الشخصيات أكثر واقعية، وكتب في هذه الفترة أربع مسرحيات تعتبر الأكثر تأثيرا على المسرح الواقعي بعده. ويمكن الإشارة إلى الملامح العامة لهذه المسرحيات بأنها تصور الحياة العادية في بلدة صغيرة معاصرة وفي الوقت نفسه تكشف بلا هوادة الأكاذيب التي تقوم عليها هذه المجتمعات كما تتميز كلها بالتكثيف العالي وإحكام البنية الدرامية.

لقد كانت مسرحية «أعمدة المجتمع، ١٨٧٧ هي باكورة مجموعته الواقعية، وفيه ينزع الأقمعة عن قادة المجتمع الذين يتقنون النفاق المتألق ويكشف عن تعفن في العمق. تنتهي المسرحية إلى أن الركائز الحقيقية للمجتمع ليست في هؤلاء الذين نصبوا من أنفسهم قادة وزعماء بل هي في الحرية والصدق. لقد حددت هذه المسرحية الخط الفكري لكثير من أعمال إيسن اللاحقة. فقد كشف زيف المجتمع القائم على الأكاذيب والتي تدخل في نسيج المجتمع وكأنها جزء لا يتجزأ منه. بل كشف عن أن هذه المجتمعات إنما تسعى بعناية إلى إخراس من يجروء على فضح هذه الأكاذيب أو حتى

تراوده نفسه بالاقتراب من هذه المنطقة الخطرة. لقد عبر عن أنها - فى الواقع - مجتمعات لا يوجد فيها مبدأ حقيقى سوى المظاهر الخادعة.

أما المسرحية الثانية فى المجموعة الواقعية فقد ظهرت بعد أن انتقل إيسن إلى ميونخ عام ١٨٧٥ فهناك نشر بيت الدمية، ١٨٧٩. وتنتقد المسرحية العلاقة بين الرجال والنساء فى الزواج الفيكتورى. وتعتبر نورا بطللة المسرحية نموذجا للمرأة التى خرجت عما هو مألوف ومتبع. فتترك بيت الزوجية طلبا للخلاص من المعاملة المتدنية. وقد أشارت هذه الأفكار حفيظة ليس فقط المحافظين. بل حتى المؤازرين لإيسن. وكان الرفض قويا لدرجة أن إيسن نفسه اقتنع بتغيير نهاية المسرحية. وبالرغم من ذلك، فإن صوت صفع الباب. حينما تركت نورا منزل الزوجية دوى فى معظم أنحاء أوروبا. وما من شك أن هذا الدورى مازالت تسمع أصداؤه فى بقاع أخرى من عالما.

ولكن العمل التالى أظهر أن إيسن لم يستسلم لتلك الضغوط، بل رد عليها بطريقته. فالمسرحية الثالثة هى «الأشباح». ١٨٨١ وتتناول امرأة تعتبر شخصيتها نقيضة لشخصية نورا، وهى امرأة تحملت من أجل الإبقاء على الزواج. وهو عمل آخر ينتقد بقسوة القيم الأخلاقية السائدة فى العصر الفيكتورى، والقائلة بأن الالتزام بالواجب والبعد عن اشباح الرغبات هما ضمان للخلاص والفوز بحياة نبيلة.

وكان إيسن يقول فى «الأشباح»: إن المعتقدات المثالية ليست سوى اشباح من الماضى تطارد الحاضر لقد أثارت هذه المسرحية غضبا عارما فى البلاد الأوروبية لأسباب عدة ولكن - وبصفة خاصة - بسبب المرض الجنىسى الذى ذكر فيها. ومن الملفت أن النصيب الأكبر من النقد جاء من وطن الكاتب: النرويج. حتى أنه كان من الغريب أن يتفق كل من المحافظين والمحررين هناك على هذه المهاجمة الشرسة لإيسن.

وأخر مسرحية من الأربع باسم «عدو الشعب» ١٨٨٢، رد فيها إيسن على منتقديه بأنهم أغلبية لا تفكر، تأمرت عليه فهو ليس عدوا للشعب بل هم «الأغبياء». ولعل هاتين المسرحيتين الأخيرتين فى هذه المجموعة تتشابهان فى محاولة فضح الفساد فى المجتمع. بل لعل الأخيرة بالذات تشبه فى مضمونها مسرحية للكاتب الروسى الكسندر جريبيايدوف (١٧٦٨ - ١٨٢٩) ترجمت إلى العربية باسم «صاحب العقل يشقى»، وكانت قد نشرت بالروسية عام ١٨٢٤. وهى عن شاب ذكى وصاحب أفكار متقدمة أتى إلى موسكو وراح يكشف الإنحراف. فاتهمته السلطات بالجنون وابتعد عن الجميع حتى

خطيبته. ولكنه في آخر الأمر يفضح المؤامرة الدينية ويعبر عن موقفه في منولوج
أشتهر باسم: «من يقيم من؟».

والواقع أنه لا بد من التوقف عند مسرحية «عدو الشعب» لأننا نلاحظ أن إيسن قد
تخطى مجرد الطرح المثير للجدل كمحور لمجموعة من العناصر تنحصر كلها في
الإطار الفردي فقد اتسع الإطار هنا ليشمل المجتمع ككل فيظهر في المسرحية أن الفرد
الذي يقف وحيدا قد يكون على حق. بينما الجموع (التي أظهرها جاهلة وتسلك
سلوك القطيع) هي التي على خطأ. وهو بذلك يتحدى بل ويصيب في الصميم عقيدة
فيكتورية أصيلة. فحواها أن المجتمع مؤسسة نبيلة يمكن الوثوق بها. إنه لا ينتقد
الجنح اليميني فحسب، بل ينتقد حتى ليبرالي ذلك الزمان. لقد كشف عن دورهم في
خدمة الاتجاه المحافظ. إن هذه المسرحية تعتبر ردا للصاع لهؤلاء الذين رفضوا العمل
السابق، «الأشباح» لقد صور إيسن في «عدو الشعب» طبيبا يحذر الناس من تلوث المياه
التي يستخدمونها. ولكن البعض الذين يتعرضون للمضيحة من جراء كشف هذا
الامر، ينجحون في تحويل موقف الناس، من الشكر المنتظر منهم مقابل محاولة
الطبيب في سبيل درء الخطر عن حياتهم، إلى الهجوم عليه، بل إلى اعتباره عدوا
للشعب. لقد ذاع صيت هذا العمل وانتشر، ليس فقط في عموم أوروبا بل وخارجها
حتى أن هذه الشخصية قد أغرت الممثل المعروف ستيف ماركوين، فأدى دور الطبيب في
هذا العمل المسرحي وتم تسجيله سينمائيا عام ١٩٨٧.

إن إظهار تمرد الأبطال على ظروف المجتمع البرجوازي، دائما ما يرتبط بتأكيد قوى
على حقوق الفرد الواعي، ولكنه لا يؤدي إلى إدراك الأسباب الرئيسية للوضع المأساوي
الذي يحاولون تغييره. فتجد في الكوميديا الساخرة «هورة الشباب» أو «اتحاد الشباب»
١٨٦٩، وكذلك في كل من «أعمدة المجتمع» ١٨٧٧ و«عدو الشعب» أن المشاكل الاجتماعية،
قد تم التعبير عنها في صورة نقد للأسس الاقتصادية والسياسية للمجتمع. ولكن في
أغلب الأحيان يصل إيسن إلى استنتاجات نقدية اجتماعية عن طريق معالجة
الموضوعات النفسية الأخلاقية. ونجد في مسرحية «بيت الدمية» أن موضوع تحرر الفرد
وفضخ النفاق في العلاقات الأسرية البرجوازية يصعد إلى تعميم الإدانة للهيكـ
الاجتماعي اللا إنساني. أما في «الأشباح» فإن مأساة السيدة الفينج وابنها تتكشف
كنتيجة للتمسك العام للأسرة البرجوازية وللجوهر المناق في عمق العلاقات.

وليس غريبا أن يهتم فريدريك إنجلز بالثائر إيسن، إذ كتب يقول: إن الأعمال الدرامية لإيسن .. ترسم لنا علما ما، وبالرغم من أنه عالم برجوازي صغير أو متوسط، إلا أنه يلا قارن بالعالم البنى نمرفه نحن فى ألمانيا على الإطلاق فهو عالم، مازال الناس فيه يحتفظون بشخصياتهم ويمبادراتهم، بل ويأتوا بأفعال حتى وإن كانت (هذه الأفعال) فى نظر الأجانب، أفعالا غريبة - حتى ولو جزئيا - إلا أنها أفعال مستقلة ونابعة من الذات (إنجلز، ماركس وإنجلز، خطابات مختارة، موسكو، ١٩٥٣، ص ٤٣٠).

لقد حدثت فى الثمانينيات والتسعينيات من القرن الماضى تغيرات مهمة فى الدراماتورجيا عند إيسن فتراه يجمع - عضويا - بين التحليل النفسى الدقيق وبين الرسم الواقعى للشخصيات وكذلك بين الظروف المحيطة من جانب وبين نظام الرموز الذى أبدعه فى كل من «براند» و«بير جنت» من جانب آخر. كل ذلك مع توجه جلى نحو تعميم الواقع عبر شخصيات مركبة، (لوناشارسكى أ. جريدة «ليتراتورنايا جازيتا»، ١٩٣١/٣/٢٩). وفى نهاية المطاف أدرك إيسن أن فضح حقيقة الصراع الذى يؤدى إلى التغيير الجوهرى فى العلاقات الاجتماعية لم يعد كافيا، ولذلك أعاد النظر فى مشاكل البطل الثائر. لقد تجسدت ملامح هذه النزعة فى أعمال مثل «البطة البرية»، ١٨٨٤ و«روسير شولم»، ١٨٨٦ و«سيدة من البحر»، ١٨٨٨.

إن مسرحية «البطة البرية» هى أكثر أعمال إيسن تعقيدا. فهو يصور فيها مجموعة من الضحايا الذين وقعوا فى فخ مقابلة حقائق الحياة مع المثل العليا الموروثة، بمجرد الكشف عن سر واحد، وهو يشير بذلك إلى أنهم ليسوا الوحيدين الضحايا ولكنهم نموذج يرمز بهم لهؤلاء الذين اعمتهم المثل المتوارثة عن إدراك حقيقة الحياة. فليس كل أصيل جدير بالبقاء. فالأب أكدا، بعد أن كان صيادا للبدية. اخفق فى تحقيق ذاته راح يقنع نفسه بأنه يقوم بدور الصياد فى حظيرة بها طيور وحيوانات أليفة، اقتناها بنفسه ليمارس هوايته المزعومة فيهم. وابنه هيلمير يدعى دور من يعد اختراع آلة تصوير ستفيد الناس. ولكنه يتحطم بعد أن يصدم بحقيقة كون هيدفيج، تلك الفتاة التى اعتقد أنها ابنته، ليست سوى ثمرة علاقة زوجته جينا بآخر. ليس هذا فحسب بل أن رفضه للابنة دفعها للانتحار. ويقدر حجم الإخفاق يكون حجم نتالجنه الكارثية. فمادت الأرض تحت قدميه حتى أنه أصبح عاجزا حتى عن الخلاص من الحياة والنزوجة مقهورة من الرجال بشكل عام، بل من المثل القائمة على أن المرأة سجين قهر

الرجال. فتستسلم لمن تعمل عنده وتحمل منه طفلتها وترتعد فرائصها من مجرد فكرة الاعتراف لزوجها. أما الابنة التى عطفت على البطلة البرية المصابة. نجدها قد سحقت تماما تحت وصاة الثقل العظيم الذى سقط فوق رأسها، وهو حقيقة أن أبيها ليس أباهما. والأخطر من ذلك هو فقدانها لحبه دون أى إثم ارتكبته. وبالرغم من نصيحة جريجيز لها بالتضحية بالبطلة البرية لاستعادة حب هيلمز، إلا أنها لا تجد مضرا سوى أن تضحي بنفسها. تترك هيدفيج تلك الحياة التى لا يمكن التوفيق بين مثلها الموروثة وبين واقعها المعاش. ويكتمل الرمز فى النهاية المساوية. بمقارنة البراة المذبوحة الصامتة مع تلك البطلة المجروحة البكماء. لقد فجر جريجيز قنبلة فيمن حوله يكشف السر. غير مدرك أنه، باستدعائه للمثالى، قضى على من يحبهم. ويحاول د. رلنج أن يثنى جريجيز عن عزمه بنظريته عما اسماء، كذبة الحياة، دون جدوى. ويفصح د. رلنج فيما بعد أن «كذبة الحياة» تلك، يتعطل مفعولها أمام حقيقة الموت، أن الرمزية التى استخدمها إيسن فى «البطلة البرية» نرى تأثيرها على الكاتب الروسى انطون تشيخوف فى مسرحيته «النورس» أو «طائر البحر» ١٨٩٦، حيث رمز عن بطلة المسرحية بهذا الطائر البحرى.

وبالرغم من أن شخصية جريجيز فى «البطلة البرية» لا تصرح بل تلح بما تريد، وذلك التزاما بواحدة من خواص السلوك الأخلاقى فى العصر الفيكتورى الذى ينتقده إيسن فى أعماله، نراه فى أعماله التالية قد ابتعد عن هذه التفاصيل وانتقل إلى مرحلة التعمق فى كشف الصراع النفسى فبعد «البطلة البرية» يعود إيسن ليتناول الفردية عند النساء، ويكتب مسرحيتين «روسمير شولم» و«هيدا جابلر» ١٨٩٠، ونجد أن الصراع لدى بطلتى المسرحيتين يتولد فى خضم معركة اثبات الذات. ويعتبر هذان العملاقان منطلقا لمناصرة المرأة، بالإضافة إلى ملاحظة تسامى الطرح النفسى عن مجرد رفض الأخلاق الفيكتورى فى شخصية هيدا جابلر وكذلك فى شخصية بطل «المهندس» أو «البناء» ١٨٩٢.

وقد يلاحظ العديد من المعاصرين تلك المواعظ المناهضة للأخلاق الفيكتورية والتبسيط الزائد، بل والقوالب المدة سلفا فى أعمال إيسن قبل هذه المرحلة. ولكن مع القراءة الدقيقة لتطور إيسن فى هذه المرحلة، يتبين أنها مرحلة مضطربة بكل ما يثير الاهتمام من الاعتبارات الموضوعية فى جوهر وتفاصيل المواجهات الفردية. وإن كان

هناك بعض الشبه بين شخصية هيدا جابلر وشخصية نورا فى بيت الدمية، فهيدا جابلر أكثر قوة وتعقيدا من نورا، وتعتبر هيدا جابلر من أكثر مسرحيات إيسن عرضا على خشبة المسرح، كما أن شخصية بطلة المسرحية المسماة باسمها، تعتبر من أكثر الأدوار مدعاة للتحدى فى فن الأداء التمثيلى، حتى بالنسبة للممثلات المعاصرات.

ولكن مواقف إيسن الإنسانية تجد لنفسها شكلا تعبيرا جديدا يتجسد فى نزاع تاج الذاتية من فوق رؤوس الأبطال فى كل من هيدا جابلر، والبناء، وجون جابرييل بوركمان، ١٨٩٦، أما «ايولف الصغير، ١٨٩٤ فيقوم الصراع فيه على أساس التقابل ما بين ما هو إنسانى وما هو إنانى فى الإنسان. أما فى عمله الدرامى الختامى، حينما نستيقظ نحن الموتى، ١٨٩٩ فموضوعها، محاكمة الفن المناهض للمجتمع المفرغ من الإنسانية.

بيد أن إيسن، وفى تلك المرحلة أيضا، لم يستطع أن يرى طريقة الخروج من واقع المجتمع البرجوازى الذى واصل انتقاده. ولم تسعفه إلا بالمطالبة بـ «الطوفان العالى، وثورة الروح، والخلاص من كيان الدولة، وما شابهها من آراء. ولذلك فنراه ينتقل إلى الدراما النفسية. وبالتالي ينتقل من تصوير اللوحات المريضة للمجتمع إلى تحليل ظواهر متفردة للحياة المعاصرة.

وهكذا أبدع إيسن نورا جديدا من الدراما التحليلية يحتل فيها تاريخ الشخصيات السابق على أحداث المسرحية مكانا مهما، فالأسباب الداخلية المخفية هى المبرر المنطقي والمؤثر على أفعالها. وبالتالي فالتفاصيل الحياتية الصغيرة حازت عنده أهمية كبرى. وأصبح محرك الحدث فى المسرحية ليس تطور الموضوع بقدر ما كان الصراع الروحى للشخصيات. إن مضمون الواقع الذى حدده إيسن يتجلى بقوة مؤثرة فى الحوار المحدد والمضغ بالعقلانية والمكتوب بعناية فائقة والتميز بالمعانى العميقة للكلمات.

لعل إيسن يتمتع بشهرة كونه ثانى اثنين من حيث تكرار عروض المسرحيات على خشبات المسرح فى العالم بعد شكسبير بل أن برنارد شو علق على الهجوم القاسى الذى تعرض له بعد عرض مسرحية «الأشباح، والذى قذفه منتقدوه فيه بأقذع الألفاظ، عبر عن رأى مغاير تماما، بل مؤازر لدرجة صادمة لمجتمع ذلك الزمان. كونه خلق دراما حية، تجسد لنا أشخاصا أحياء معاصرين لنا بسلوكهم سلوك من يعيشون على الأرض

بيننا، في إطار الحياة التي نعيشها، وبلغت نستخدمها نحن في حياتنا اليومية لقد استطاع إيسن أن يهز عرش قيم العصر الفيكتوري ويكشف زيف المظاهر الخارجية والنفاق المتفشيان في عصره.

ويكاد يجمع نقاد المسرح المعاصرون على إعطاء «أبي المسرح الحديث» لإيسن، وذلك للأثر الكبير الذي أحدثه في الفن المسرحي شكلا ومضمونا، فقد استطاع إيسن أن يستفيد من أساليب الكتابة المسرحية لدى أسلافه منذ سوفوكليس اليوناني في القرن الخامس قبل الميلاد إلى يوجين سكريب الفرنسي في القرن التاسع عشر وخاصة بناء المسرحية المتقنة الصنع التي ارتبطت بأعمال سكريب. كما أنه استطاع الاحتفاظ بعنصر التشويق والمفاجأة وغيرها من العناصر التي تجذب المشاهد لما يحدث على خشبة المسرح. واستطاع إيسن أيضا أن يجعل لنفسه أسلوبا دراميا متميزا وهو ما يسمى بالمنهج الانقلابي بمعنى أن تبدأ المسرحية بموقف في الحاضر ثم تتوالى أحداث من الماضي لتنسج النهاية المأساوية لأبطال المسرحية.

لقد أثر إيسن تأثيرا كبيرا على تطور الدراماتورجيا الواقعية والثقافة المسرحية في العالم كله، ونجد تأثيره بشكل ملموس في إبداعات كل من ج. هارتمان وب. شو. وم. جريج وأ. ميللر وج. بريستلي وكتاب مسرح كثيرين غيرهم: كما ساعدت مسرحيات إيسن على تكوين مبادئ فكرية جمالية لممثلين عظام ولفرق مسرحية كبيرة في البلاد الإسكندنافية وألمانيا وفرنسا وأمريكا وإنجلترا وإيطاليا وبولندا. وما زالت تعرض أعماله على خشبات مسارح العديد من بلاد العالم.

ومنذ إيسن، أخذ الفرق يتضح أكثر فأكثر، بين التسلية والجد في الدراما. ومازلنا نعيش إرث إيسن في المسرح حتى اليوم. وأهم ما يحتسب لإيسن حقيقة، هو استخدامه لإسلوب جديد تماما يتسم بالجسارة في طرح أفكار ومشكلات لم تقدم على خشبة المسرح من قبل. كما أن تناوله لتفاصيل الحياة العصرية بعناية لا تخفى، لم يتعارض مع معالجاته لأفكار إنسانية عامة، كالصراع بين الفرد والمجتمع وبين الواقع والخيال وبين المثالية الحقيقية والمثالية المزيفة. هذا ما ضمن استمرار الاهتمام والاحترام لأعمال إيسن وهذا ما سيضمن لها الخلود.

وحين عاد إيسن إلى خريستيانا (أوسلو الآن) عام ١٨٩١، لم تكن النرويج هي تلك النرويج التي غادرها منذ ٣٧ عاما. لقد لعب إيسن بالفعل دورا عظيما في تلك



التغيرات التي طرأت على المجتمع في بلده وشاهد بنفسه العصر الفيكتوري يجبر قدميه حاملا عصاه على كتفه تاركا وراءه بدايات العصر الحديث الفتى ليس فقط في مجال المسرح، بل في كل مناحي الحياة.

عاش إبسن عدوا للزيف والتناقض ممزقا لكل الأقنعة ومحطما لكلا الأصنام. بل أنه كان لا يستكين لفكرة أو عقيدة سياسية، فكان أعصارا ترك بصماته على الحياة الفكرية والإبداعية لأجيال بعده.

توفي إبسن في ٢٣ مايو ١٨٩٦، بعد ما عانى من أزمات صحية عديدة، ويحكى أن مرضته قالت لأحد زواره وهو يمود أثناء مرضه: إنه أفضل قليلا مما كان. فرد هو مهمهما: «على العكس»، ثم أسلم أنفاسه.

ومن يزور قبر إبسن يجد نقشا دالا على من يرقد فيه: يد ترفع مطرقة

الثائر، الملعون، المؤسس: الأعمال الكاملة لأنسى الحاج بمصر

فاطمة ناعوت

ومن ذا بمصر من الشعراء/ ولا يحتمون بأنسى الحاج؟ أما الشعراء المصريون الذين أقصد، فالجدد التسمينيون وما قبلهم وصولاً إلى المجددين من جيل السبعينيات. مع الاعتذار طبعاً للمتنبى مرتين، مرة لأننى غيرتاً عجَزَ بيته الشعرى الذى يشاكسُ مصر، وبعضُ صدره، ومرة لأننى توسلتُ بيته، وهو من هو من فحول شعراء العمود، لأيدى امتنان الكثير من شعراء مصر لكبير "الملاعين" ممن شقوا طريقاً شعرياً مغايراً لطريق أبى الطيب المتنبى. أقول "مغايراً" ولا أقول "مضاداً". أولاً لأن التراث لا يضاد، وثانياً لأن كليهما فنٌ، والفن لا يضاد الفن، قياساً على "الحق لا يضاد الحق"، حسب ابن رشد. وكيف لا نعتذر للمتنبى وقد هجرنا هيكله ورفعنا عصا العصيان فى وجه دياناته كافرين بها واخترنا السير فى ركب عصابة من الثوار المارقين العاصين المنشقين من تراث السلف الصالح من رواد جماعة شعر مثل يوسف الخال وأنسى الحاج وأدونيس والماغوش وشوقي أبى هرقا وغيرهم؟ ألم يقل فيه أنطوان معلوف: "صحيح أن أنسى الحاج نافخ فى مزمار نبى ولكنه ثائر، وصحيح أنه مترسل للبحرية، لكنه التزم الكهانة فى هيكل الشعر الحديث، وصحيح أنه برىء، لكنه ممن سفقوا دم الشعر التقليدى ولم يغسل يديه من دم هذا الشعر الذى قد لا يكون صديقاً". أما نحن، شعراء مصر الجدد، فأهملُ حفظاً من شعراء لبنان وسورية، لأننا لم ننشأ فى حضن آباء شعريين كهؤلاء الملاعين الثوار ليباركوا جنوننا الخاص، بل أن آباءنا من الشعراء

المصريين سلفيو النزعة حتى النخاع. حتى هؤلاء الذين ثاروا على (القديم جداً) في وقت ما، غدوا الآن حماة القديم (من دون "جدا"). ومن ثم لن يعترفوا بنا كشعراء إلا بعدما نغدو قرب النهايات ربما. ولهذا قلت ما قلت في عَجَز بيت الشعر الذي استهلكت به المقال. فمن من شعراء مصر الجدد لم يحتم بأنسى الحاج، وبيانه التأسيسي عام ١٩٦٠، من البطش السلفي الذي يمارسه ضدنا شعراؤنا الرواد الذين مازالوا يتعبدون في هيكل العمود الفراهيدي أو في زاوية تفعيلاته الخماسية والسباعية، في أفضل الحالات؟

وأما المناسبة فإهداء الشاعر اللبناني الكبير أنسى الحاج، أحد حماتنا، مصر أعماله الكاملة وصدورها عن الهيئة العامة لقصور الثقافة في ثلاثة مجلدات، ريت على الألف صفحة. وأنسى الحاج أشهر من أن نقدم نبذة عنه، سواء للقارئ المصري أم العربي، لكننا فعلنا لكي نشير إلى البيئة التي احتضنته صغيراً فجعلت منه أحد كبار المتمردين الذين سيشقون عصا الطاعة في وجه السلفية والتصنيع ليغدو من كبار الثائرين، في هدوء، ضد هؤلاء المرتعبين المتطيرين من المستقبل، المحتمين بأمن الماضي وجاهزيته. ولد أنسى الحاج عام ١٩٣٧ لأبوين مثقفين، هو ابن المترجم لويس الحاج، وتعلم في مدرسة اليسية الفرنسية ببلنات. بدأ في نشر أعماله الإبداعية والبحثية وهو بعد صبي في المرحلة الثانوية، ثم دخل عالم الصحافة محترفاً قبل أن يتم العشرين من عمره فعمل بجريدة "الحياة" ثم "النهار" اللبنانية كمسؤول عن الصفحات الأدبية، ثم رئيساً للتحرير. وإليه يعود الفضل في إصدار الملحق الثقافي لجريدة النهار عام ١٩٦٤. كما أنه أحد مؤسسي مجلة "شعر" عام ١٩٥٧ مع يوسف الخال وأدونيس. أما في مجال الترجمة فقد أضاف للمكتبة العربية العديد من الترجمات العربية لمسرحيات دورنات وشكسبير وبريخت وكامو وغيرهم.

أجزاء ثلاثة إذن صدرت في مصر مؤخراً هي محصلة نتاج أنسى الحاج الشعرية والتأملية الفلسفية لحد الآن، باستثناء "كلمات كلمات كلمات" .. الجزء الأول يشتمل على دواوينه الثلاثة الأول: "لن" ١٩٦٠، "الرامس المقطوع" ١٩٦٣، "ماضي الأيام الآتية" ١٩٦٥. وبالطبع التقدمة التأسيسية المهمة التي صدر بها أنسى الحاج ديوانه "لن" الذي حمل على غلافه، لأول مرة في تاريخ الأدب العربي، عبارة "قصيدة نثر" وصدر عن دار "مجلة شعر" في خريف مطلع ستينيات القرن الماضي. الجزء الثاني يضم الدواوين

الثلاثة التالية: "ماذا صنعت بالذهب ماذا فعلت بالوردة" ١٩٧٠، "الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع" ١٩٧٥، "الوليمة" ١٩٩٤. أما المجلد الأخير فجمع كتابيه النثريين "خواتم" (١)، و"خواتم" (٢) الصادرين عام ١٩٩١، ١٩٩٧ بالتتابع. ويمثلان تأملاته الفلسفية والوجودية التي جاء بعضها مكثفًا وموحياً، وبعضها الآخر شارحاً محللاً. كتب الحاج هذين الكتابين إثر تشككه في موات "الكلمة" أو خفوت طاقتها في هذا الزمن الرقمي الصارخ بمبثيته وبرمجيته، وهما محاولة منه للبحث عن لغة جديدة تختصر كل شيء، "بتعبير رامبو، كما جاء في مقدمته كتاب: خواتم (١). والشاهد أن فارقاً هائلاً يمكن رصدّه بين هاتين المقدمتين: مقدمة ديوان "لن"، ومقدمة كتاب "خواتم". هذا الفرق، الذي سنفضله لاحقاً، جاء على مستويي الشكل والمضمون. أما المقدمة الأولى فكتبها الحاج عام ١٩٦٠، وكانته ولا تزال، تعدّ البيان التأسيسي الأول الذي دثنت به جماعة "شعر" عصرًا شعريًا جديدًا يحتفى بقصيدة النثر العربية ويؤسس لها، مطالبًا السلفيين من المهاجمين أن يتحرروا من وطأة الطوطميات والتصنيفات والاستنامة الرخوة للجاهزية التي هي ضدّ الفن في جوهره، وأن يفسحوا المجال لغيرهم من الشعراء المتمردين القلقين الذين يفهمون أن الفن، أي فنّ، في جوهره العميق ثورة على القارّ المطمئن. وفيها شرح الفرق، والعلاقة، بين النثر وبين الشعر، ثم بين الشعر وبين القصيدة. مبينًا أن أواصر وروابط وتقاطعات كثيرة تربط بين الشعر والنثر ويشهد على ذلك التراث القديم. لأن كليهما، الشعر والنثر، حفر بقوة ونهل من حقل أخيه، ففي بعض الشعر نثرٌ مثلما نجد الشعر في كثير من النثر. فيما القصيدة شيء آخر غير الشعر. فالقصيدة هي العالم المغلق الذي يسعى الشاعر إلى خلقه من خلال الشعر. وتكلم عن الأوزان الخليلية التي رهنَ السلفيون الشعر بها بوصفها قالبًا كان صالحًا لشاعر كان يصلح لها، وهي ابنة عالم يناسبها وتناسبه، لكن العالم يتغير وهو ما لا يدركه المحافظون المحتمون بالماضي. ثم راهن بقوة على قصيدة النثر بوصفها ابنةً شرعيةً لهذا الزمن خليقته وحليفته ومصيره. وأنها تحقّق سعى الشاعر التوافق إلى المطلق واللانهاي. وكان أنسى الحاج، في مقدمته العميقة لتلك، ذا حدس سبق فيما يخصّ مستقبل قصيدة النثر بعد عقود من كتابته البيان. وكأنه يقرأ المستقبل، الذي غدا الراهن الذي نحياه الآن، باعتبار الزمن الذي كتبت فيه هذه المقدمة عام ٦٠، حين تكلم عن راكبي الموجة الذين سيكتبون الخاطرة والنثر الفني ظناً

منهم أنهم يكتبون قصيدة نثر، فيما أكد أن قصيدة النثر عملٌ هنئ بالغة الصعوبة وهى إنما "عمل شاعر ملعون". وطالب المحافظين بأن يعطوا لهذا الوليد الغض الطرى الفرصة لينمو بدلا من الحكم بواده قبل أن يستوى على عوده، قائلا إن سنتين من عمر التاريخ لا تكفيان للحكم على جنس أدبى بالنجاح أو بالفشل ولذا فعلينا الانتظار قليلا. لكن الحاج لم يكن يعرف أن بلدا كمصر ستظل تعتبر قصيدة النثر كائنا لقيطاً (١) حتى بعد مضى قرن على ميلادها الفرنسى، وخمسين عاما على مولدها عريباً فى لبنان، بل بعد مضى ما يقارب العقود السبعة إذا ما اعتبرنا الإرهاصات الأولى الخجل لها فى عشرينيات القرن الماضى عند حسين عفيف وغيره كثيرة هى الأفكار المهمة التى يجب أن نتوقف عندها حال الكلام عن مقدمة ديوان "لن"، ومن الصعوبة بمكان الوقوف عليها جميعها. على أننى سأشير فى الأخير إلى رايه المهم حيث يقول: "فى كل شاعر مخترع لغة، (...) الشاعر الحر مطلق، ولغة الشاعر الحر يجب أن تظل تلحقه، (...) الشاعر لا ينام على لغة".

أما مقدمة كتاب "خواتم (١)"، التى كتبها أنسى الحاج فى ربيع ١٩٩١، فنحن نحوا مغايراً تمام المغايرة من المقدمة الأولى. فبينما كانت المقدمة الأولى تبشيرية مستقبلية، بفرح، مولوداً جديداً طرئ العود واعد بالثبات والثبوت والنجاح، مؤمنة بالقادم مرهنة عليه، بدا لى بالمقدمة الثانية من الكفر بالقادم ويأس من الرهان على أحصنة أثبتت شيخوختها أمام ميكنة عصر مبرمج إلى استهلاك المنزع. أما الحصان الذى خيب ظن أنسى الحاج فيه، بعد رهان طويل عليه، فهو "الكلمة". ينعى الرجل، الذى الحرف صنعتة، الكلمة ويؤيتها فى مقدمة بدت لى عدمية يائسة كافرة بالقادم. يقول: "هل أفلتت الظواهر والحقائق من محيط الكلمة ويات الواقع يلمس خارج لغاتها؟ ألم تعد الكلمات تبلور الحقائق وتبدعها؟ هل حلت الرياضيات محلها؟ والإحصاء والحفظ الإلكتروني؟ هل أصبحت اللغة تنبت من اللغة لتنجب لغة دون أمل بأن تفضى كل هذه اللغات إلى شئ خارج حلقها المفرعة؟ (...) بين الأمية الجديدة، المثقفة بحجج السرعة والتكنولوجيا والمدنية السمعية البصرية، والانحطاط العضوى الذى يفترس اللغة، تصل هذه إلى حافة الاضمحلال". وعند هذا المقطع من المقدمة تلبسى فرغ. فرغ مزدوج. فرغ وجودى وفرغ عملى. فأما الوجودى فيصينا حين نلمح اليأس فى عيون القادة والزعماء ممن نمول عليهم أن يرفموا عنا اليأس والجزع.

وهذا أنسى الحاج أحد حُماننا بدأ يفقدُ الإيمانَ بالكلمة وجدواها! ففيمَ نكتبُ نحن؟
وأما الفرعُ العمليُّ فمرَّه إيماني بحدس هذا الرجل، فضلاً عن حدس الشاعر الذي
يملكه أصلاً، وإذن اللغةُ إلى زوالٍ حقاً؟ ففيمَ ويمَ ولمَ نكتبُ نحن؟ ويتأكد لي حدس
أنسى الحاج لأنه كتبَ هذه المقدمة "اليأس" في مطلع تسعينيات القرن الماضي، ليكتب
بعده بعقد كامل ديفيد كريستال، أستاذُ الألسنيات واللغويات بإحدى جامعات أمريكا،
كتاباً بعنوان "اللغة والإنترنت"

عن جامعة كامبريدج عام ٢٠٠١، أي بعد كتاب الحاج بعشر سنوات، ويحمل نفس
مضمون مقدمة أنسى الحاج. متخوفاً من اضمحلال اللغة الإنجليزية بفضل استئراء
الرقمية ولغة الحواسيب والإنترنت. على أن كريستال كان أكثر تفاؤلاً وذهب إلى أن ذلك
إثراءٌ للإنجليزية ولا خوف هناك، إثراء من شأنه خلق لغةٍ جديدة سماها "اللغة
الثالثة"، باعتبار الأولى هي الإنجليزية الفصحى، والثانية هي الإنجليزية الدارجة.
على أن تفاؤل كريستال لا يمنيني بقدر ما أحرزني تشاؤم الحاج بوصفه أحد عرابينا
نحن الشعراء الجدد الذين لا نقبل من حُماننا إلا أن يزودونا بالأمل كما فعل بمقدمته
الأولى عام ١٩٦٠. هذا اليأسُ خَلِيقُ بالسلفيين الدوجمايين الذين يقتلوننا كل يوم ولا
يقبلون فينا عزاءً، بينما هو، اليأسُ، ترفٌ لا يملكه أصلاً تنويريون وحاموناً.

لكن، دفعاً لليأس من قلبي، ألا يحقُّ لي أن اناقض نفسي لأسأل: هل حقاً يمرُّ هذا
الرائد الجميل بحالٍ نكوصٍ "إيماني" وأرتدادٍ عن تبشيريته الأولى؟ هل يمدُّ يده الآن
ليستردَّ منّا، نحن المحتمين به، منحنه التي منحنا قبل خمسين سنة؟ هل يكفر بما
جعلنا نؤمن به ويتركنا دون قبلة نولِّي شطرها وجوهاً؟ هل هذا هو الأقرب للمنطق؟
أم أنني لم أكن في تحليلي إلا أحادية ضيقة النظر فقيرة القراءة؟ لماذا لا يكون الأمران
الذنان ظننتهما نقيضين إلا وجهين لعملة واحدة؟ لماذا لا يكون ما بدا لي يأساً وكفراً
إن هو إلا أحد ألوان تقلُّب نفس كبيرة يملكها شاعرٌ كبير ربي عقله على تقلُّب الأمور
على وجوها التي لا تتشابه إلا لتختلف، ولا تختلف إلا لتتشابه؟ أليس الأبيض أسوداً
في أقصاه، كما الأسود أبيضٌ في أدناه؟ ألم يعلمنا ماركس أن أقصى اليسار هو أقصى
اليمين؟ مثلما علمنا هيراقليطس أننا لا ننزل النهر الواحد مرتين؟ فلماذا أطالب
الرجل بأن يقول الرأي ذاته لنصف قرن؟ حتى ولو كان القائل بالنسبة لنا هو
بروميثيوس السارق لنا شعلة التجديد؟ بل لماذا لا يكون الرايان فيهما من الرهان على

الجديد الشيء الكثير حتى وإن بدت لى مقدمته الثانية عكس هذا؟ ثمة حجر كريم اسمه "الكزاندريت"، ربما نسبة إلى الإسكندر الأكبر، فى كل ساعة من ساعات النهار يشع انعكاسات ضوئية ولونية متباينة تبعاً لكم الضوء الساقط عليه وزاوية السقوط. أفليس الشاعر أشبه بهذا الحجر الكريم سيما إذا كان بحجم أنسى الحاج؟ هكذا اختلفت المقدمتان مضمونياً. ولو ظاهرياً. أما أسلوبياً فالمفارقة أن المقدمة الأولى التبشيرية جاءت إبلاغية إيصالية مباشرة لا مجاز فيها كثيراً. ربما لأن هدفها إيصال رسالة محددة تطوّب النصّ الجديد وتدفع عنه غلواء المحافظين. أما المقدمة الثانية اليائسة فجاءت شعريّة إبداعية كأنما هى قصيدة نثر مطولة كتبها شاعر حزين كمرثية فى معبودته التى تحتضر على مرأى منه ومسمع: الكلمة. وأما المفارقة فمثنائية من أن الأولى كانت مقدمة لديوان شعري، بينما الثانية مقدمة لكتاب تأملى وجودى يقترب من الحكمة والفلسفة.

جاءت قصائد الدواوين الستة لأنسى الحاج على أنحاء مختلفة من حيث طبوغرافية توزيع أسطرها على الصفحة. بعضها جاء مقطّع الأسطر مثل قصائد الشعر الحر حيث التقطيع السطرى يلتزم إما اكتمال المعنى وإما تبعاً للإيقاع الموسيقى الذى يتفياه الشاعر، بينما اعتمدت قصائد أخرى الشكل الأفقى للقصيدة الفرنسية من حيث انتشارها على السطر الكامل كأنها قطعة نثر عادية.

أما المقارنة بين "لغة" مقدمة ديوان "لن" وبين "لغة" قصائد أنسى الحاج، أى المقارنة بين أنسى الحاج الناثر وأنسى الحاج الشاعر فتحمل وتشريح، المقارنة، رسالة الرجل كاملة. الفارق بين لونين من الخطاب: أحدهما إيصالى إبلاغى عاقل، والثانى إبداعى بلاغى فنى محمول على كف الجنون. نرصد فى الخطاب الأول رصانة اللغة واحتراماً تاماً للأجرومية اللغوية صرفياً وتركيبياً وحتى سيموطيقياً من حيث أدوات الترقيم وانتظامها وانضباطها بالمسطرة كما نقول بالمرسى. فلا الاعيب لغوية ولا مجازات معقدة ولا خروجات عن اللغة التبيانىة التى "لا خبّار عليها". بينما فى الخطاب الآخر، الشعرى، يبدأ الفن الذى "فبار عليه أى غبار". إذ نرصد التمرّة على انتظامية اللغة وسوّس لها واجتراحاً لرتابتها واختراقاً وتفجيراً لقانونها الأجرومى الرتيب. هذا، وإن ظلّ ميزانها النحوى والصرفى محترماً وسليماً، بوصفه عماد اللغة ونسبها الذى لا يمس ولا قوّضت اللغة من أساسها. وهنا رسالة أخرى من أنسى الحاج لقارئة، مفادها

ان قصيدة النثر وراءها فكر ورؤى ورسالة أيديولوجية وإن طرحت عن ثوبها الأيديولوجيات. قصيدة النثر ليست مجرد شكل جديد للقصيدة، وليست أيضاً ثورة على الوزن الفراهيدي، بقدر ما هي ثورة على صنم أحادي الرؤية فقيرها. صنم اسمه "قداسة اللغة" وضع للعرب أو وضعه العرب بأنفسهم لأنفسهم لكي يعبدوه. بينما اللغة براء مما يصفون. إن المحب الحقيقي للعربية، وأنا إحدى المفتونات بها، لابد أن يؤمن أن اللغة كائن حي يولد ويعيش ويتنفس ويموت أو تموت بعض خلاياها ليولد غيرها. أذكر في حوار بيني وبين القاص الإنجليزي جون ريفنسكروفت أن قلت له نحن كعرب نقدس لغتنا فماذا عنكم أيها الإنجليز؟ سيما بعدما استبدلتم بالشكسبيرية القديمة لغة حية معاصرة أكثر حيوية وبساطة. فأجابني: "إن اللغة ليست مقدسة في ذاتها، لكنها تشبه شجرة الميلاد، هي رمز وحسب للقداسة، لكن بوسعنا أن نضيف إليها ونقص منها حسب معطيات الضرورة". شعر أنسى الحاج، وقصيدة النثر بحامة، ثورة على "الداء العربي" حسب عنوان كتاب شريف الشوياشي. الداء العربي الذي احترق الأحاديث والثبائيات وأغفل ما بينهما. الداء الذي يجعلنا نخلق صنفاً من التمر لتعبده ناسين أننا صانعوه، ثم نلتهمه بليل بعيداً عن عيون الناس. الحب لا يعني العبادة، الحب بزايا شيء أرقى لأنه يقوم على ندية صحبة تنعش الحب وتنزع منه الرهبة. وحب اللغة لا يمنع اللعب بها واللعب معها، سوسها حيناً والخضوع لسلطوتها ودلالها حيناً. سنرصد بجلاء هذا اللعب والتفجير اللغوي في شعر أنسى الحاج حين يأتي بجمال غير مكتملة كما في قوله:

"سأطبع كتاباً

ليعرفوا أنكم

سأطبع كتاباً

ليقولوا عندما يفتحونه:

"كنا نحسبه شخصاً آخر"

سأطبع كتاباً

ليقولوا عندما يفلقونه:

لم نكن نعرف أنه

كنا نظن أنه

سأطبع كتاباً
لأن عينيك لأن يديك

سأطبع كتاباً
لأنى لا اصدق.

هذه الجملة المبثورة لم تبتمسر المعنى ولم تلفه، ولم يكرهه وأفرقه. شيء يشبه هدم
الحائط الرابع فى مسرح بريخت لكى يتفاعل النظارة مع الممثلين. هنا القارئ سيكمل
النص بدلالات لا نهاية لها. كان لسان حال الشاعر يقول: أنا لم أعد نبياً أعلم الغيب
بل أنا حائرٌ مثلك أيها القارئ! مثلك أبحت عن المعنى، مثلك أسأل ولا أصل، وهنا
مكمنٌ جمالى كإنسانٍ، مكمنٌ اكتمالى هو النقص.
وفى قصيدته الجميلة "قبل أن يموت" يقول الحاج:
"من الآن فصاعداً

لا تضحكوا

إن أخطأ فظن

أن حبيبته

هى حبيبته"

أما سرٌ عبقريتها برأى أن الجملة الأخيرة أيضاً غير مكتملة. كانت تكتمل لو قال: "أن
حبيبته هى حبيبته". فلو تأملنا تنضيد الأحرف سنكتشف أن خبر "أن" غير موجود.
فكلمة "هى حبيبته" الأخيرة ليست خبر "أن" بل هى تكرارٌ لاسم "أن"، والدليل نصبها
أيضاً بدلاً من رفعها.

وفى قصيدة "يكتب ويقرأ" يقول:

"كانت يدٌ

كانت يداً

كانت يداً صغيرتان

لم تفعلوا غير الظل

والثلج

والجمر

(...)



كانت عينان

لم تفعلوا غير السجن

ليس سوى الشعر، وليس سوى شاعر جريء "ملمون" يوسع أن ينسب الفعل "يفعل" إلى الظل والثلج والجمر، وهي أشياء لا تُفعل بل هي موجودة، أو هي أحسن الأحوال "تُصنع" لا تُفعل. والأمر نفسه منطبق على مفردة "السجن"، الذي لا "تفعله" إلا "عينان" لا تراهما سوى عيني شاعر "غواص" يفهم المعنى الصحيح "الصحيح" لمصطلح "تفجير اللغة"، بمعنى محاولة استخراج طاقاتها الخبيثة من خلال تراكييب طازجة جديدة لم يكشفها الأقدمون بعد، في لغة هي كـ "البحر في أحشائه الدركامن" ينتظر غواصين جدد لا يُسألون عن الأصداف ■

بيلادى

غادة نبيل

بلدى هي بلد التعديلات الدستورية والنتيجة الـ ١٠٠٪.

بلدى أحمد عز وصفوت الشريف ود. زكريا عزى ود. فتحى سرور. بلدى بلد من لا يموتون فكل من يموت هو من نريده ويستحق أن يعيش.

بلدى هي التي يمنح نظامها مهندس إحدى أظلم صور الاستعمار التي عرفناها - وهو (الجنرال أو لا أمري رتبته) جوى أبو زيد وساماً لتكريمه.

نكرم أبا زيد بقدر تصرفه عكس اسمه الذي ينحدر من منطقتنا العربية.. لأن الأمريكان جعلوه سيدنا أبا زيد. نكرم من يحتل العراق باعتبار الاحتلال والاستعمار هو الأصل وصاحب الحق ونحن الضيوف الثقلاء ويتكريمه نكفر عن وجودنا.

يبدو الأمر كما أن الأنظمة العربية كانت تنتظر بلهفة سقوط نظام صدام حسين اليمعش ولو بثمن سقوط العراق والأمة.. ذلك الاحتلال الذي تواطأت على إسقاطه أغلب الأنظمة العربية المحيطة بالعراق بالدعم المباشر في مساعدة الغازي أثناء تنفيذ الهجوم والقواعد العسكرية التي ينكرها الجميع أو لاحقاً بعدم التفوه بكلمة حق أكثر من مقولة، ليختار الشعب العراقي حكومته، والمشفوعة دائماً بتذليل اعتذارى مسبق دون تدخل الدول القريبة في المنطقة، وعليه يكون الوجود الأمريكى في العراق هو الطبيعي بينما الوجود السوري أو الإيراني هو الاحتلال أو التدخل الخارجى المفسد لما صارت أمى تصفه - عن حق - بالسُلْخانة، اليومية في العراق النازف.

لهذا كانت حالة الامتنان الجماهيرى عندما تفوه حكام السعودية في القمة العربية الأخيرة واصفين الاحتلال الأمريكى بحقيقته - احتلال.

ويلدى هي التي يكشف لها الصهاينة في جرائدهم يوماً بعد آخر أن الآلاف من

مواطنيها - الجنود والضباط - دفعوا حياتهم بأشجع صور التعذيب والقتل وهم أسرى في حرب ١٩٦٧. ونجى على صحف المعارضة المصرية لنشاهد ما لا نتحمله عن شهدائنا الأبرار وهم يتعذبون، وهم عزل.. ويمثل بهم أحياء وأموات على أرض بلدهم سيناء ونحن نبتمس في كل صورة لنا مع الصهاينة الكلاب حين يفعلها نيابة عنا وعنوة نظام لم نختره، وتعود أن يختار لنا كل شيء..

ولتطفحوا يا مومياءات .. ألسنا كذلكه ومن زمن؟

لا نجد شارعاً واحداً في عموم عاصمة مصر يصلح لا هو ولا رصيفه للمشى. القذارة تدفلك وتسقط عليك أو تقتحم أنفك وأنت سائر وعمال النظافة جماعات حكومية من المتسولين، هم أنفسهم بحاجة ملحة لكورس نظافة أو للكنس من المنظر.

الناس.. كلنا .. كل الناس هنا يقبلون بأي شيء ويأكلون أي شيء ويتنفسون أي شيء ويشاهدون ويسمعون أي شيء.. جموع من السائمة (وأنا بينهم ومنهم) أرتعب من فكرة قبولهم / قبولنا لأي قيادة خائنة قادمة.

لقد ماتوا..

أقول لنفسي سيثورون يوماً لكنهم موتى ويحضرني نقد شاعر جزائري ومترجم عاش وعمل فترة في مصر وأنا أحدثه عن العنف في بلده فأخبرني كيف أدت كلمة أحد قيادات الجماعات الدينية في التليفزيون الجزائري ذات يوم عن الحجاب إلى رد فوري اليوم التالي. خرجت أكثر من ٣ آلاف امرأة وفتاة جزائرية سافرة إلى شوارع الجزائر العاصمة فبهت الذي أراد أن يطفى ويفرض.

أما نحن في مصر - على قوئته - فدفعنا ودفع ثمننا باهظاً متعاطفاً لشيء اسمه - الأمن.

لكن هل معنى ذلك أي رعب أو - أسفة - حتى نفوري من شيوع وشكل النقاب الأسود غير الإنسانى الذى بدأ يغزو النوادي الرياضية الاجتماعية للنخبة أيضاً وليس فقط في مترو الأنفاق اليومى، هل يعنى هذا أن أقبل أن يحاكم مواطن مصرى من الإخوان المسلمين أمام المحاكم العسكرية، أو أن تصادر أمواله وأموال والى خلفوه، حرفياً - الآباء والزوجات والأبناء والأعمام والأخوال؟

ما هذه الاستحداثات غير القانونية التى ضموا إليها قباحت كثيرة ليس أقلها قانون الإرهاب ليدمجوها كباقة عدوان إلى جسم الدستور المسرطن الآن كخبز أغلب المصريين كما تفيدنا الصحف والذى نشم فيه كالعادة رائحة أمريكية كريهة؟

وقضية جامعة الإسكندرية زائد إلغاء القانون الذى يقضى بأن تعامل مبانٍ معينة على أنها آثار فلا تهدم أو تباع بهدف تقنين حالة من الاستباحة لكل قيمة جمالية معمارية، أخلاقية (ولكن ليس على الطريقة الإخوانية)؟

منطقة وسط البلد - بما حول السفارتين الأمريكية والبريطانية وحول النقايات المنكفة كنقابتى الصحفيين والمحامين وصدفة تجاور مقار بعض الأحزاب.. هذه المنطقة شاملة المتحف المصرى بترسانته تشمرى أن مصر أعلنت الحرب التى لم تحط أوزارها بعد.. حرب على المواطن الذى يشمر فى كل خطوة وعند محاولة انجاز أية معاملة فى أية مصلحة حكومية على الخصوص ولو كان ارسال تلفراف تعزية بما يقتضيه من كتابة رقمه القومى ثم مراجعة موظفى هيئة الاتصالات للبطاقة بأيديهم وأعينهم حسب التعليمات ولو كانوا حفظوا وجهك..

أقول يشمر المواطن فى هذا أو هو يدخل أى مبنى أو صرح أو مؤسسة أو مجرد وهو يحاول الجلوس دقائق فى حديقة عامة.. يشعر أنه مجرم أو مشروع مجرم.

انت دائماً مواطن مشبوه، مشروع إرهابى محتمل أو متعاطف مع أحد المخطوب عليهم بمجرد كونك مواطن لأن ذلك يضعك فى خانة المفعول به وبالتالي المضار، وبالتالي المعارض، ولو الصامت وهم قد يغفرو صمتك على مكثواته كما حلا لنا أن نتصور فى ظل الطوارئ السابقة التى كان اسمها يطمئنا إلى موقوفيتها والتى لم تعد بالطبع طارئة وبعد العشرة ما استتبت وعرفنا بعض كان لايد من تزويجها أى الأستاذة طوارئ بالأستاذ دستورزواجاً شرعياً لا عرفياً.. ليحميها. هكذا يتأكد يوماً بعد يوم أن حكمانا لا يروننا وهى ظاهرة تشيع فى إفريقيا إجمالاً ونخص بالذكر الدول العربية فى القارتين وبعض الدول الإسلامية فى آسيا.

إن الشعب المصرى بالنسبة للسلطة الحالية فى مصر ومن سيأتى بعدها (لو كان من رحمها) .. شعب مشفر كالتقنات والفضائيات المشفرة. ولكنه أيضاً شعب اختار التشفير.. أمام من اختاروا لإرادته التزوير، بل التزوير الفج كما فى الاستفتاء الفرائيى الأخير على تعديلات هزلية لا يريدها أحد فى دستورنا.

أفرحتنى لاهثة تحت كوبرى الدقى وتكررت تحته بمناسبة ما لم يكن أعرفه وهو ما يسمى بعيد الجيزة القومى ٣١ مارس إذ تقول: «ذكرى ثورة أبناء الجيزة ضد الاحتلال البريطانى عام ١٩١٩ وهجوم أهالى نزلة الشؤيك على قطار للقوات البريطانية..

كان هذا قبل الموت . لكن هل يمكن أن يفاجئ الشعب نفسه؟

استمتع بثقافة سائقى التاكسى فى مصر من حجم الوعى والحكمة حتى لدى الأمى منهم. واستمد من هذا مدداً وأملاً نفسياً على تركيبة شعبى الذى يستخف حكامه بذكائه.

مرة مع سائق تاكسى لا أذكر من بدأ الكلام وهو كالعادة يتكلم عن المعيشة وطفح الهم والغلاء حكيت له أننى أحياناً أشارك فى مظاهرات لكن الناس لا تتظاهر فأجابنى: ببلاش مظاهرات يعنى أنا وغيرى مش حتنزل مظاهرات لكن أنا مثلاً مستعد أنى فى يوم.. أنا وكل الشعب.. فى يوم محدش نزل من بيته للشغل.. يوم واحد بس كلنا نقعد فى بيوتنا.. لا أمن ولا دوشة.. مش أنا أقعد وغيرى ينزل..

هذا الشعب عبقرى الذى تحايل على من احتالوا عليه بمقويات ضمائرهم عبر الأزمنة، شعب يوجد فيه من يفكر - لواحدة مثلى تفترض فى نفسها أنها مثقفة - يفكر لها ويفكرها بهذا مثل وجع سائق التاكسى الآخر (كان شاباً) وأتكلم عن الوجع المعنوى والوجع الاقتصادى.. وجع سائق ركبت معه مرة أخرى أنا وأمى فإذا به يعلق ببساطة عظيمة، البنى آدم حنة حنة غالى لكن حنة واحدة، كله على بعض رخيص، كم هذه هى الحقيقة - فى بلدى.

مرة أخرى أتذكر واقعة فى المترو وأنا فى عربة السيدات ذات أسبوع هوجدت شابين من شكلهما لا تخطئ أورييتهما فهما أشقران ومعهما دليل (كتيب) للقاهرة وكانا يهمان بركوب عربة السيدات فى المترو ونحن على وشك النزول. كالعادة الكل أخرس حتى من يعرف لغة أخرى فبادرتهم شارحة بالإنجليزية والفرنسية أنها عربة تخص السيدات فقط، والتى تليها مثلها وعليهما أخذ العربية الثالثة فى نفس الحافلة. لم يتوقفا وخاصة أحدهما عن شكرى كان كلماتى هى مرشدة للجنة مثلاً.. ظل يشكر ويمتن محاولاً أن يدخل عربة الرجال إلى أن تعذر عليه ذلك من شدة الزحام وتباطئه ليشكرنى مرات.

وبسرعة استدميت صورة الأخ المسلم الذى وقف بنجوار منقبته المصون بإصرار متسائل ليحرسها من السيدات فى عربتهم لم تردعه كلماتى ولم يطرف التى أسدلت على عينيه وعقلها السواد جفن بل وضحك مستهزئاً وأنا أذكره أن هذا ليس من الإسلام فى شيء.. لابد كان مشغولاً براسي المكشوف.

لكن لماذا أكرر نفسى؟

كم أنا حزينة.

خيانة مشروعة: بطولة السيناريو

محمود الغيطانى

بالرغم من مرور فترة طويلة نسبيا على إنتاج- وإضا مشاهدتى- فيلم "المذنبون" للمخرج "سعيد مرزوق" ١٩٧٦ فإنه كان ماثلا فى ذاكرتى؛ و من ثم استعدت أحداثه بشكل يكاد يكون كاملا- و كأنه شريط سيليلويد يتحرك أمام عيني- أثناء مشاهدتى لفيلم المخرج "خالد يوسف" الأخير "خيانة مشروعة"، بل لقد بات الأمر و كأنى أشاهد فيلمين سينمائيين فى ذات الوقت؛ أحدهما "سعيد مرزوق" و الآخر "لخالد يوسف"، و ليس معنى ذلك أن هناك تضابها أو اقتباسا أو نقلا- أو غير ذلك من تلك المترادفات التى قد ترد إلى الذهن- قد حدث بين الفيلمين، و لكن لعل السبب الأساس الذى جعلنى أستعيد فيلم "المذنبون" من خلال الذاكرة مرة أخرى هو اعتماد كلا الفيلمين اعتمادا أساسيا و جوهريا على قالب التحقيق البوليسى و رغبة كل من المخرجين من خلال هذا القالب فى فضح الفساد الاجتماعى و المياسى الذى يدور حولنا؛ و لذلك أيضا لم أستطع التخلص من ذكرى فيلم "زائر الفجر" المعروض عام ١٩٧٥ للمخرج "مدوح شكري" (الذى يعد محاولة لمحاكاة السينما السياسية الإيطالية فى تلك الفترة، التى تعتمد على قالب "التحقيق البوليسى" الذى يحاول أن يصل إلى الحقيقة من خلال قصاصات متناثرة لمجموعة شهادات من شخصيات مختلفة عايشة حدثا واحدا) ١، و على الرغم من كون فيلم "زائر الفجر" فيلما سياسيا فى المقام الأول- أكثر منه فيلما تشويقيا بوليسيا- إلا أنى لم أستطع إبعاده من ذاكرتى بعد خروجى من فيلم "خيانة مشروعة"، بل هناك

فيلم ثالث سرعان ما تذكرته مع المشهد الأول لفيلم "خيانة مشروعة"، ولكنه أيضا سرعان ما تلاشى من دائرة اهتمامي وهو فيلم "المرأة والساطور" ١٩٩٧ للمخرج "سعيد مرزوق"، و لحل السبب الأساس الذي جعل فيلم "سعيد مرزوق" يبرز فجأة في دائرة اهتمامي هو مشهد البداية في فيلم "خيانة مشروعة" حينما نرى جوا نيليا ماطرا بينما الضابط المنوط بإعدام "هشام البحيري" (هاني سلامة) يقرأ أوراق القضية، ليقوم محاولا إغلاق النافذة بسبب الأمطار الشديدة، هذا بالإضافة إلى الإضاءة القائمة التي حرص عليها المخرج والجو النفسى القائم الذي يوحي لك بوجود أمر ما- لا تعرفه- ولكنه غير مطمئن، كل هذه الأمور ذكرتنى للوهلة الأولى بفيلم "المرأة والساطور"، إلا أن الفيلم تلاشى من ذاكرتى فيما بعد لعدم وجود أى تشابه آخر بين الفيلمين سوى مشهدى البداية في جوهما النفسى القائم وطريقة التصوير.

و لكنى لعل التساؤل الحقيقى الذى لا بد أن يرد لذهن كل من يتابع سينما المخرج "خالد يوسف" هو، هل مازال المخرج بعد كل تلك الفترة من اشتغاله بالسينما، و بعد قيامه بإخراج خمسة أفلام منذ عام ٢٠٠١ حتى اليوم، نقول هل بعد كل هذه الفترة مازال المخرج متوقفا عند مرحلة التجريب "السينما التجريبية" لم يتخطاها بعد؟ ألم يجد "خالد يوسف" لنفسه اتجاها فنيا مناسبا له حتى اليوم؟ و هل يستطيع أحد ما حينما يشاهد فيلما من أفلامه أن يجزم بأن هذا الفيلم خاص بالمخرج "خالد يوسف" لأنه يتميز ببصمته السينمائية وعالمه السينمائى الخاص؟ بالتأكيد أن كل من سيتأمل أعمال المخرج السابقة لابد سوف يجزم بأن "خالد يوسف" مازال عند مرحلة التجريب لم يتخطاها، ليس لقصور فنى لديه، لأننا نعرف جيدا أنه مخرج يمتلك أدواته الفنية ويعرف كيف يوظفها، ولكن ربما لأنه يفضل عدم تصنيفه و من ثم حصره في اتجاه فنى معين، وربما لأنه يرى أن الاتجاهات السينمائية المختلفة على اتساعها من الممكن أن تشكل عوالم سينمائية مختلفة لمخرج واحد، وربما- وهذا هو ما نرجحه- لأنه يرغب أن يثبت لنفسه و للآخرين من حوله أنه قادر على القيام و من ثم تجريب جميع اتجاهات الفن السينمائى و تياراته المختلفة، وبالتالى يثبت لنا ضمنا كونه مخرجا متمكنا من أدوات الفن السينمائى، وقادرا على التلون و التعدد وفقا لرغبته في كل تجربة سينمائية جديدة يقوم بها؛ و لعل الدليل على ذلك أننا رأيناه في فيلمه الأول

"العاصفة" ٢٠٠١ قد قدم لنا عالماً يهتم اهتماماً أساسياً بقضية حرب الخليج ولكن من وجهة نظر إنسانية تماماً حينما صور أخوين أحدهما فى العراق وقد تم إرغامه على الخدمة فى الجيش العراقى بينما أخاه الآخر يخدم فى القوات المسلحة المصرية المتحالفة مع القوات الدولية لإخراج العراق من الكويت، وهنا تقع المواجهة بين أخوين كل منهما لابد أن يؤدى واجبه، بينما نراه فى فيلمه الثانى "جواز بقرار جمهورى" ٢٠٠١ يتخذ قالب الفيلم الكوميدي حينما يقدم لنا شاباً وفتاة من أسرة فقيرة الحال وقد اقترب أمر زواجهما فتخبر الفتاة خطيبها أنها سوف تدعو إلى حفل زفافهما فلان وفلان من كبار الأسماء فى المجتمع فلا يجد هو سوى أن يقول لها أنه سيدعو رئيس الجمهورية شخصياً، بالفعل يرسل له برفقة ويدعوه على زفافه لتقع العديد من المفارقات الكوميديّة فيما بعد، وبالرغم من اتساع الهوة والبون الشاسع بين الفيلمين، فإننا نراه فى فيلمه الثالث الذى قدمه عام ٢٠٠٥ "أنت عمري" - الذى يكاد يكون أضعف أفلامه التى قدمها- يأخذ الجانب الرومانسى من خلال أحد الشباب المصاب بالسرطان الذى يؤكد الجميع أنه لا أمل فى شفائه، ولكنه يلتقى بفتاة تعالج معه فى المستشفى نفسه ومن ذات المرض فيجمع بينهما الحب ويكون سبباً أساسياً فى تحسن حالتيهما الصحية، وكذلك بداية صراع نفسى داخل زوجته التى لابد إما أن تتركه مع تلك الفتاة حتى يتم علاجه أو تمارس حقها كزوجة تريد الحفاظ على زوجها، ولكن الأمر ينتهى بموته وشفاء الفتاة التى تصبح صديقة لزوجته، ثم نراه فى فيلمه "ويجا" ٢٠٠٦ الذى يهتم بمجموعة من الأصدقاء الذين يحاولون إزجاء الوقت بلمعهم للعبة المشهورة المسماة "ويجا" التى تنبأ لهم بنهاية مصائر بعضهم ومقتلهم، وبالتالى تؤدى بهم هذه اللعبة إلى العديد من جرائم القتل، وهنا لا بد من وقفة متأملّة مع العالم السينمائى الذى يحرص المخرج "خالد يوسف" على تقديمه كى يبرز فى ذهننا ذات الأسئلة التى تساءلناها منذ لحظات.

ولكن ربما كان البطل الحقيقى فى فيلم "خيانة مشروعة" هو السيناريو المحكم الذى كتبه المخرج "خالد يوسف"، فلقد استطاع المخرج ببراعة فائقة كتابة سيناريو لا تشوبه على الإطلاق أية نقائص؛ فلا ترهل فيه ولا بطئ فى الأحداث، حتى أننا لم نرأى خيط درامى واحد قد أفلت من يده أو سقط منه، فظل طوال الفيلم ممسكاً بجميع خيوطه بمهارة قادراً على تحريكها كيفما شاء- حتى أنه كان يحركنا

نحن المشاهدين أيضا وفقا لرغبته الخاصة؛ فكلما تيقنا من كوننا قد عرفنا الحقيقة وما يدور أمامنا من غموض يعود "خالد يوسف" من خلال السيناريو المكتوب بإتقان ليضحك علينا مقهقها كى يقول "أنت لم، ولن تفهم شيئا لأن ما توصلت إليه ليس أكثر من وهم". وبذلك نجح المخرج فى جعل السيناريو هو المتحكم والمسيطر والبطل الوحيد داخل فيلمه، يحركنا كيفما شاء، ويخدعنا أيضا كيفما شاء، ويقول كلمته الأخيرة التى أذهلتنا مع آخر مشهد وقتما شاء أيضا.

وعلى الرغم من كون الحكاية التى صنع منها المخرج فيلمه مجرد حكاية شديدة التقليدية وتكرر يوميا فى حياتنا العادية، وبالتالى يكون ذلك سببا رئيسيا فى إفقاد الفيلم لطزاجته ودهشته الفنية، فإن قدرة المخرج "خالد يوسف" وبراعته فى كتابة السيناريو الغامض والمتداخل- وهى كتابة صعبة- جعلت من الحكاية العادية أمرا جديدا ومدعشا، فيه الكثير من التشويق والإثارة المناسبين لقالب الأفلام البوليسية، وبذلك استطاع المخرج إدخالنا فى الكثير من العلاقات والحكايات المتشابكة، ولكن كلنا أمسكنا بخيط تبين لنا أنه حقيقة واهمة وأنه قد تم خداعنا.

ولذلك اندهشنا اندهاشة قصوى- بالرغم من كون الأمر ليس جديدا- حينما رأينا الكثيرين ممن يدعون كتابة النقد السينمائى- على الرغم من فقدانهم لأقل درجات الموهبة والمعرفة النقدية السينمائية- يحاولون ويصرون على مهاجمة فيلم "خيانة مشروعة" أو بالأحرى اهتمامهم بمهاجمة "خالد يوسف" نفسه، ربما لنجاحه وإثبات كونه مخرجا جيدا متمكنا من أدواته الإخراجية، وربما لأنهم قد تملكتهم حالة من حالات الحقد السينمائى التى سبق أن رأيناها من قبل تجاه بعض الأفلام الجيدة التى تم الهجوم عليها، وربما أيضا- وهذا هو الأكيد- نتيجة لحالة التخبط النقدى السينمائى والفوضى السائدة فى الساحة النقدية السينمائية المصرية التى تجعل ضعاف الموهبة ومعدوميها يتجراؤون على النقد ويدعون فهمهم فيه، وبالتالى يبدؤون فى كتابة هراءاتهم التى لا معنى لها سوى خلق حالة صد وإعراض جماهيرى تجاه الفيلم بسبب ما كتبوه من كلمات سمجة لا معنى لها، وكأنه قد قدر على النقد السينمائى التطاول عليه من قبل الآخرين دائما ليكتب فيه من هو ليس أهل له، ولعلنى ما زلت أذكر الحالة النقدية التى ووجه بها فيلم "ليلة سقوط بغداد" للمخرج "محمد إمين" ٢٠٠٥ والتخبط الشديد

الذى وقع فيه العديد من نقاد السينما- مع تحفظى على كلمة نقاد- الذين سادتهم حالة من حالات الفوضى الهائلة، فبات كل واحد منهم وكأنه فى جزيرة منعزلة يهاجم الفيلم، ويستخرج منه ما ليس فيه وكأنها حالة حقد تجاه مخرج جيد قدم لنا من قبل فيلما أكثر أهمية وهو "فيلم ثقافى" ٢٠٠٠ ، كما لازلت أذكر حالة المراهقة النقدية السينمائية التى أصابت معظم نقاد السينما فى مصر حينما قدم لنا المخرج "على إدريس" فيلمه "حريم كريم" ٢٠٠٥ حيث هاجمه الكثيرون لأن بطلة الفيلم شرهة فى تدخين السجائر تارة، ولأن باقى البطلات قد ظهرن على البلاج فى شرم الشيخ بالمبوهات، ولذلك ونتيجة لهذه الفوضى رأينا اليوم من يقول أن الفيلم لا يعدو أكثر من مجموعة من الجرائم والمزيد من سفك الدماء، بل ونرى ناقدا آخر يقول (من الصعب جدا تصور حجم "الترهل" الذى يعانى منه سيناريو "خيانة مشروعة" الذى كتبه المخرج، وهى ليست المرة الأولى التى يكتب فيها السيناريو لأفلامه، فقد كتب سيناريو "العاصفة"، و"وجا" وحوارهما، ولكن فى هذا الفيلم وصل إلى حد الإزعاج والضوضاء التى تستلزم بلع قرصين من الأسبرين بعد الخروج من دار العرض). ٢٠

هل هذا يعقل؟ بالطبع لسنا ضد هذا الكلام على الإطلاق، بل نحن لسنا ضد سحب الشرعية الفنية السينمائية من الفيلم فى حد ذاته، حتى لو قال الناقد أن هذا الفيلم لا يصلح أن يكون فيلما، بل هراء فنحن معه ولكن شريطة أن يدلل على أقواله بالدليل القوى والمقنع فنيا وعقليا بأن ما يقوله صحيحا، واعتقد أن هذا هو النقد الحقيقى، والنقد الذى نفهمه وتعلمناه، ولكن أن نلقى الكلام هكذا مرسلا على عواهنه، فهذا لا معنى له على الإطلاق سوى الفوضى وعدم فهم من يتكلم فى النقد السينمائى، لأن النقد ليس مجرد رأى- لا سند له- خاضع لأحكام الهوى والخالة النفسية المزاجية، بل هو رأى يصحبه دليل فنى فى المقام الأول نستطيع من خلاله الاقتناع بأن الفيلم نجح فى هذا فنيا وأحقق فى غيره.

وإذا كان هذا الناقد قد حرص على تضخيم الأمور بقوله (من الصعب جدا تصور حجم "الترهل"...) فى حين أن البطل الحقيقى داخل هذا الفيلم هو السيناريو، الم يكن من الأجدى له أن يقول لنا هناك ترهل فى السيناريو بالمشهد الضالنى، ثم المشهد الآخر الذى يحكى عن كذا، لأن هذا المشهد لم يفد السيناريو فى شىء وكان عبئا على الحدث ولم يكن بينه وبين الفيلم رابط، وكان من قبيل الفضل، وما

إلى ذلك من الأمور التي تدل على وجود ترهل ما فى السيناريو؟ أم أن إطلاق الكلام و الأحكام المطلقة اليقينية قد بات يمثل هذه السهولة؟ ألم يعرف كل من يحاولون تعاطى النقد السينمائى أن الميزة الأساسية للنقد هى الترجيح و عدم اليقين؟ فمن أين يأتيهم هذا اليقين العميق إذن، إلا إذا كانوا من تيار المذنبين صاحب اليقين الدائم الذى لا ينتهى؟

يصدمنا المخرج "خالد يوسف" فى بداية فيلمه بجريمة قتل بشعة يقتل فيها "هشام البجيرى" (هانى سلامة) أخاه "صلاح البجيرى" (عمرو سعد)، و زوجته "نهلة" (ساندى) لأنه ضبطهما معا يَخُونانه فى فراش الزوجية، ثم لا يلبث الإبلاغ عن الجريمة و من ثم الإبلاغ عن نفسه باعتبارها جريمة شرف، إلا أننا نعرف فيما بعد أن سبب الجريمة لم يكن بسبب خيانتها، و بالتالى لم تكن جريمة شرف، بل هى حادثة قتل ملفقة بدقة من قبل "هشام البجيرى" (هانى سلامة) و لقد قامت عشيقته "شهد" (سمية الخشاب) بالتخطيط لها و إكائها فى نفس "هشام" بعد أن كتب والده كل ثروته التى تقدر بالمليارات- قبل موته- لولده "صلاح" فقط؛ ليحرم منها "هشام" (هانى سلامة).

إذن فنحن منذ بداية الفيلم أمام قصة تقليدية تماماً، ليس فيها الجديد، بل و تحدث فى حياتنا اليومية ليل نهار؛ و لذلك لابد من التساؤل عن الجديد الذى قدمه المخرج "خالد يوسف" أو عن الميزة التى يتميز بها فيلم و من ثم سيناريو "خيانة مشروعة".

لعل أهم ما يميز سيناريو فيلم "خيانة مشروعة" أنه كان المحرك الأساس لنا جميعاً، سواء على مستوى الأحداث السينمائية، أو على مستوى المتفرج الذى ظل طيلة الفيلم يتخبط ما بين حقيقة و أخرى، ليكتشف بين برهة و أخرى أنه قد تم خداعه، و أنه لم يصل لأى حقيقة حتى المشهد الأخير من الفيلم الذى يمثل لحظة الكشف الكبرى بتعبير الصوفية و الذى تنفتح فيه طاقة الحقيقة لنعرف أننا جميعاً- و ليس "هشام البجيرى" (هانى سلامة) فقط- قد تم خداعنا طيلة الفيلم الذى لن نشعر فيه بمرور الوقت؛ نتيجة إحكام السيناريو و غموضه من جهة، و المونتاج المتدفق الحيوى اللاهث الذى نجح فيه المونتير "غادة عز الدين"؛ فمرَّ الفيلم- على الرغم من طوله نسبياً- سريعاً و كأنه برهة؛ و لذلك حرص "خالد يوسف" على ترتيب الأحداث كما حدثت تماماً فى وقتها، فعلى الرغم من أن الفيلم

يتم تقديم أحداثه من خلال الحكى على لسان "هشام البحيرى" (هانى سلامة) بطريقة flash back إيفانه حرص على عدم استباق الحدث، بل رواية كل شيء كما حدث فى ترتيبه الزمنى؛ فبات المشاهد هو الآخر مشتركا معه- مخدوعا- فى حالة الخداع التى يتعرض لها ومن ثم لم يكن هناك من خادع/عليم بكل شيء سوى السيناريست والمخرج "خالد يوسف" نفسه.

ولذلك نعرف فيما بعد أن "هشام البحيرى" (هانى سلامة) حينما علم أن والده قد حرمه من الميراث لصالح أخيه، دارت بينهما العديد من المشادات، حتى أننا نسمع "هشام" يقول لأخيه (والله ما حخليك تعيش ثانية واحدة على ظهر الدنيا متهنى بفلوسى) ولذلك وبعد العديد من الخلافات يقنع زوجته بأنه لابد من التخلص من شقيقه لأنه خانه وأخذ ماله ومالهها وبالتالي يتفط على استدراجه لبيت بحجة الصلح وتسوية الخلافات بينهما، وتحت تهديد السلاح يرغمه على خلع ملابسه كى يقتله على فراش الزوجية، وتخلع "نهلة" (ساندى) ملابسه كى يبدو الأمر جريمة شرف حينما تأتى الشرطة، إلا أننا نفاجأ "بهشام البحيرى" يقتل زوجته أيضا، فنظن أنه قد خانها فى الاتفاق الذى كان بينهما، ولكننا نكتشف فيما بعد أنه قد قتلها لأنه علم من عشيقته "شهد" (سمية الخشاب)- التى كانت صديقة لزوجته قبل زواجه منها- أن "نهلة" (ساندى) تخونه مع أحد الأشخاص الذى يدعى "سامح" والذى كانت تعرفه "نهلة" (ساندى) منذ فترة طويلة حتى قبل الزواج منه، و لكى تؤكد له صدقها تسمعه إحدى المكالمات التى دارت بين زوجته وعشيقها، وهنا نفهم أن "هشام" حينما علم بخيانة زوجته له اضمر لها شرا؛ ولذلك قتلها مع أخيه ليتخلص منهما فى وقت واحد بما أن كلا منهما قد خانته، فأخوه خانه باستيلائه وحده على الميراث، بينما خانت زوجته فى جسدها وبالتالي استحق الاثنان القتل.

لكننا نعرف أيضا فيما بعد تداعى مثل هذه الحقائق؛ لأن محامى العائلة "سامح الصريطى" - الذى أدى دوره بنجاح و حيوية؛ ولذلك نرى أنه وفق كثيرا فيه- يخبر "هشام" (هانى سلامة) أن والده لم يكتب الميراث لأخيه وحده، ولكن لأن والده كان خائفا على تبديد الثروة بعد موته، لاسيما أن "هشام" (هانى سلامة) له العديد من العلاقات النسائية، فلقد اتفق مع أخيه "صلاح" (عمرو سعد) على إيهام "هشام" بأن الثروة كلها من نصيب الأخ الثانى "صلاح"؛ لأن "هشام" إذا ما علم ذلك فسوف

ينصلح حاله عندما يعرف أنه حرم من الثروة، وهنا عندما يحدث ذلك فسوف يعلمه "صلاح" بأن الأمر لم يكن حقيقيا وبالتالي يعطيه نصيبه من الميراث، حتى أن "صلاح" (عمرو سعد) قد رفض طلب والده في البداية قائلا: "دي مش أمانة، دي خيانة لأخويا" فرد عليه والده (دي خيانة مشروعة يا ابني)، كما نعرف أيضا أن "نهلة" (ساندى) لم تكن خائنة لزوجها بخصوص ما أخبرته به "شهد" (سمية الخشاب)؛ لأنه حينما تنسى "شهد" (سمية الخشاب) هاتفها المحمول عنده ذات مرة بعد خروجها غاضبة منه يستمع إلى المكالمات المخزنة عليه ومنها المكالمات التي أسمعته له والتي دلت له فيها بخيانة زوجته، إلا أنه يكتشف كون زوجته لم تخنه وأن ما سمعه بصوتها كان جزءا قد تم انتقاؤه بعناية تترجى فيه "نهلة" (ساندى) "لسامح" بعدم معاودة الاتصال بها لأن زوجها بدأ ينتبه ويشك بها، كما كانت تحاول إخباره بكونها سيدة متزوجة ويجب ألا يعاود مكالمته، وهذا هو الجزء الذي لم يسمعه من قبل.

ولكن هل "نهلة" (ساندى) لم تخن زوجها بالفعل؟ بالنسبة للقصة التي أخبرته بها عشيقته "شهد" (سمية الخشاب) ومن ثم قتلها من أجل ذلك فهي لم تخنه بالفعل، ولكن ما لم يعرفه هو عن خيانة زوجته له وبالتالي اقتصرت المعرفة علينا نحن المشاهدين، هو أن زوجته قد أوقعت نفسها في طريقه منذ البداية لتخطيها المسبق ورضيتها في الزواج منه والحياة معه معيشة كريمة كي ينتشلها من الفقر من جهة، ومن جهة أخرى أنها قد أجرت عملية ترقيع لفشاء بكارتها كي تخدعه بكونها مازالت عذراء بعد، وبالتالي كان هناك خداع لم يعلمه سوانا؛ فهي لم تكن بدرجة النقاء العالية التي من الممكن تصورها حينما تعلم أنها لم تكن تخونه أثناء حياتها معه؛ فالخدعة تمت من قبل ذلك.

ومن ناحية أخرى يعلم "هشام" (هانى سلامة) أن الميراث الذي بات من حقه - لأنه قتل أخاه في جريمة شرف - لن يتم تقسيمه لأن زوجة أخيه "ريم" (مى عز الدين) حامل، وفي حال إذا ما كان المولود ذكرا فإنه سيأخذ التركة بالكامل، أما إذا كان أنثى فسيتم التقسيم، وهنا يحاول كل من "شهد" (سمية الخشاب)، "هشام" (هانى سلامة) التخطيط للتخلص من "ريم" (مى عز الدين) أو مولودها، ولذلك يخترع حكاية اختطاف شقيقها الصغير ويظهر أمامها بأنه يحاول مساعدتها والبحث معها عن أخيها، بل ويجرحه أحد أفراد العصابة التي اتفق معها سلفا جرحا

عميقا في فخذه ويعود إليها أخوها، وهنا تقوم "ريم" (مى عز الدين) برعايته أثناء مرضه فيقع في حبها ومن ثم ينصلح حاله تماما ويتخلى عن كل الشرور التي كانت تعتمل داخله، بل ويصبح إنسانا آخر غير ذلك الذى عرفناه.

ولعل مثل هذا التحول في شخصية "هشام" يمثل هذا الشكل المفاجئ وغير المبرر سوى بوقوعه في حب "ريم" (مى عز الدين) لم يكن مناسباً على الإطلاق، ومن السقطات القليلة ولكن القوية والمروعة في فيلم "خيانة مشروعة"؛ لأننا كنا في حاجة ماسة إلى مبرر آخر أكثر قوة وإقناعاً لانصلاح حاله المفاجئ؛ فوقوعه في حب زوجة أخيه وكأنه اكتشفها فجأة غير مقبولة أو مقنعة، فليس معنى أنها تقوم برعايته أثناء مرضه واهتمامها به أنه لابد من الوقوع في حبها؛ لأنها أمامه منذ عهد طويل وليست بالغريبة عليه، كما أن هذا الحب والاكتشاف الفجائي لا يتفق إطلاقاً مع كونه- وهذا ما اكده خالد يوسف منذ البداية- زير نساء، فكيف به يقع هكذا بكل هذه السهولة؟ كان من الأجدى أن يكون المبرر الحقيقي لانصلاح حاله و تحولته الفجائي إلى الخير هو معرفته ومن ثم صدمته بأن أخاه لم يخنه هو أو والده؛ وبالتالي تكون معرفته بأنه قد قتل أخاه غمرا وظلما وبدون جريرة هي السبب لمثل هذا التحول، لأن هذا السبب في هذه الحالة سيكون مقبولا ومنطقيا.

ولكننا نكتشف فيما بعد أيضا أن "ريم" (مى عز الدين) لم تكن حاملا وأنها ادعت وتظاهرت بذلك لأنها اتفقت مع ضابط الشرطة الذى يحقق في القضية "مجدى" (هشام سليم) على ذلك؛ للإيقاع "بهشام البحيرى" لاسيما أن الشكوك تدور حوله منذ البداية بقتله لأخيه، وبذلك نرى أنه- هشام البحيرى- يكاد يكون المخدوع الوحيد في هذا الأمر حتى من قبل "شهد" (سمية الخشاب)، بل إن مسلسل المفاجآت الذى نكتشفه لحظة بعد أخرى يكشف لنا أن هناك خداعا ما قد تم ممارسته أيضا على "ريم" (مى عز الدين) من قبل زوجها الراحل "صلاح البحيرى" (عمرو سعد) لأنها حينما تم تكليفها كصحفية بفضح إمبراطورية الفساد في شركات البحيرى قام "صلاح البحيرى" (عمرو سعد) بخداعها، وعرض عليها أوراقا غير صحيحة ليثبت لها أن الشركة نظيفة تماما من الفساد، ومن ثم أوهمها بحبه لها وتزوجها وترك عملها في الصحافة تماما، إلا أنها تكتشف بعد موته بأنه كان ضليعا في الفساد والتجارة في أرواح الناس.

ولكن لعل أهم ما يميز فيلم "خيانة مشروعة" للمخرج "خالد يوسف" إلى جانب

السيناريو المحكم الذى كتبه- هو حرصه على انتقاده للأحوال والتقلبات السياسية و الاجتماعية التى يمر بها المجتمع المصرى غير المستقر؛ فنراه أولا يصور لنا كيف نشأت إمبراطورية "رافت البحيرى" الاقتصادية، فتحول من مجرد عامل بسيط لا يجد قوت يومه إلا بالكاد، إلى عضو فى مجلس الشعب (البرلمان) وذلك نتيجة لحب العمال له ومساندته الدائمة، ثم لا يلبث فى فترة الانفتاح الاقتصادى التى انتهجها "السادات"- و التى تم فيها سرقة مصر تحت بصر الحكومة والرئيس ذاته- أن يرتدى عباءة الانفتاح ورجال الأعمال، ثم مرة أخرى مستقبلا يرتدى عباءة التيار الدينى، فى تكون غريب وبرجماتية وشكل نفاقى واضح يبرره رأس المال الذى تضخم من تلاعبات "رافت البحيرى" بالدواء الذى يقوم باستيراده من أدوية فاسدة ومخشوشة إلى تقليل المدة الفعالة فى الدواء- التى هى أغلى ما فى الدواء من حيث الثمن- لتقليل التكلفة، وذلك بإعطاء العديد من المسؤولين الرشاوى لمحاولة إغفال أعينهم عما يحدث.

و لعل "خالد يوسف" يقصد من ذلك فترات الحكم السياسى الثلاث التى مرت بها مصر، وما حدث من تحولات سياسية واقتصادية غريبة، و التى تكاد تنماهى مع رحلة سمود "رافت البحيرى" الذى كان شريكا ووطنيا فى العهد الناصرى، ثم لم يلبث أن تحول إلى لص من اللصوص الكبار الذين ظهروا فى عهد "السادات"، لينتهى به الأمر بالفساد المستشري والتجارة بأرواح المصريين وسرطنتهم وإصابتهم بالعديد من الأمراض التى نراه اليوم فى العهد الذى نعيش فيه مستترا بالدين والد الدينى الجديد الذى تلاعبه حكومتنا وتستخدمه تبعا لهواها ومصالحها الخاصة.

كذلك لا نستطيع إغفال الوعي السياسى لدى "خالد يوسف" وتلك النكتة السياسية التى قدمها بذلك فى طيات فيلمه وكأنها عذوبة غير مقصودة على الرغم من يقيننا التام من كونه متعمدا وضمها داخل السياق، حينما رأينا شقيق "شهد" (سمية الخشاب) العاطل عن العمل، و الذى تنفق عليه أخته هو وجميع أفراد الأسرة التى تعيش فى فقر تلم نقول نراه جالسا أمام جهاز التلفزيون بينما اللقمة تملأ لشرقة الأخبار لتقول (أن الحكومة حريصة على القضاء على البطالة؛ ولذلك حرص الرئيس على توفير أربعة ملايين فرصة عمل للشباب، وهذا يعنى القضاء التام على البطالة)، أقسم أن هذا المشهد بمجرد تقديمه لم يستطع فرد

واحدا من المشاهدين إمساك نفسه فضيح الجميع بالضحك وكأنهم قد انفجروا حينما شاهدوا أكثر المشاهد كوميدية في حياتهم؛ لأنهم يعلمون بالفعل أن هذا الأمر بالرغم من كونه وعدا حقيقيا من الرئيس "مبارك" فإنه لم يتم تنفيذه على الإطلاق، بل ظل العاطلون كما هم إذا لم يكونوا قد زادوا عما كانوا عليه؛ وبالتالي صار الوعد مجرد وعد انتخابي تم إطلاقه في فترة انتخابات الرئاسة كغيره من الوعود الكثيرة التي سرعان ما تذهب في مهب الريح.

إلا أن المأخذ الحقيقي على المخرج "خالد يوسف" الذي لا يمكن التماس العذر له فيه أو محاولة تبريره؛ ومن ثم كان بمثابة سقطة قصوى له سواء على المستوى الفني أو الشخصي، هو أن ضابط الشرطة "مجدى" (هشام سليم) الذي يحقق في قضية القتل والذي يشك في "هشام البحيري" (هاني سلامة) ويحاول الإيقاع به بجميع الطرق لم يستطع التوصل إلى الحقيقة وإدانة "هشام" إلا عن طريق احتجاز "سامح" - صديق "نهلة" (ساندي) السابق، وصديق "شهد" (سمية الخشاب) في ذات الوقت- بدون وجه حق وبدون أمر من النيابة داخل قسم الشرطة، والقيام بتعذيبه وإهانته الجسدية والمعنوية بشكل وحشي حتى يرغمه على الاعتراف بما يعرفه عن جريمة القتل التي قام بها "هشام البحيري"، بل نرى أن "سامح" حينما يعترف بنصف الحقيقة نتيجة الإسراف في تعذيبه لا يقتنع "مجدى" (هشام سليم) بذلك ويأمر بتواصل تعذيبه لنزع الاعتراف الكامل منه، وبالفعل ينجح في ذلك ومن ثم يعرف حقيقة الجريمة التي قام بها "هشام البحيري" (هاني سلامة).

و لذلك لا بد لنا من تأمل الأمر وبالتالي نتساءل، ما الذي يرغب المخرج "خالد يوسف" قوله من خلال هذا الأمر؟ هل يرغب من ذلك مواصلة انتقاده الاجتماعي والسياسي لما يدور حوله من فساد غير معقول، وبالتالي يكون الأمر كأنه ينتقد السلوك الوحشي والإجرامي المقرز لرجال الشرطة المصرية الذين يصرون على احتجاز المواطنين بغير وجه حق والاعتداء عليهم بالتعذيب والإهانة، حتى لقد بات المصريون جميعا مهانين في أوطانهم على أيدي رجال الشرطة الذين يتعلمون إرهاب المواطن وإهانته في كليات الشرطة؟

أعتقد - والاعتقاد أقوى من الظن - أن المخرج "خالد يوسف" لم يقصد ذلك لأنه لم يأخذ موقفا مضادا لمثل هذا السلوك السلطوي الإجرامي الشائن، بل لقد ظهر الأمر من خلال فيلمه بأن "خالد يوسف" يرى - مثله في ذلك مثل الشرطة - أن

المواطن المصرى حقير ولا يرقى لمرتبة الإنسان؛ وبالتالي فاحتجازه وتعذيبه حتى الموت للاعتراف بما يمارسه من جرائم حق لأبد منه، ولذلك أيضا رأينا أن الضابط "مجدى" (هشام سليم) لم يستطع التوصل إلى كشف القاتل من خلال السيناريو الذى قدمه المخرج إلا بعد احتجاز "سامح" والقيام بتعذيبه لانتزاع الاعتراف المبارك منه، ولعل هذه الموافقة والتضامن-الضمنى- من "خالد يوسف" مع رجال الشرطة إنما يضر كثيرا بفيلمه من الناحية الجماهيرية أولا، بالإضافة إلى الضرر الشخصى الذى يجعلنا نعيد النظر فى تاريخ "خالد يوسف" النضالى الثورى الذى كنا نعرفه عنه، إلا أن هذا التاريخ لابد أن نتشكك فيه ونتأمله جيدا من حيث مصداقيته إذا كانت تلك وجهة نظره التى رأيناها فى فيلمه.

إلا أننا لا نستطيع نسيان الموسيقى التصويرية المناسبة جدا لأحداث الفيلم و التى قدمها الموسيقى "ياسر عبد الرحمن"، والأداء البارع بالفعل للفنان "هانى سلامة" الذى أثبت فى هذا الفيلم للكثيرين ممن يهاجمونه دائما بدعوى أنه لا يمثل إلا بعينيه، أنا ممثل بارع يستطيع التمثيل بكل جوارحه إذا ما وجد الدور المناسب له، وبالتالي يقنعنا بموهبته التمثيلية الحقيقية.

هوامش

- ١- انظر الدراسة الوافية والهامة التى كتبها الناقد "أحمد يوسف" بعنوان "السينما المصرية الجديدة... فى مفترق الطرق" / مجلة الفن السابع / العدد الرابع / مارس ١٩٩٨ .
- ٢- انظر مقال "خيانة مشروعة.. أفلام الجريمة والنقد الاجتماعى" / مجلة المحيط الثقافى / العدد الرابع والستون / فبراير ٢٠٠٧

من يوميات ميت

نزیه أبو عفش - سوريا

القبر جميل ومريح وشديد الإتيقان
لا برد هنا. لا حر هنا. لا ضوءاء كما هي حي إقامتنا الأولى.
لا افكار، إذا فكرناها، تجعلنا نحزن أو نندم. لا شيء بتاتاً
يشعرنا أن الموت قريب.
والطقس: ظلام لا يتبدل.....

.....

.....

حسناً، كنت أحب الظلمة.. لكن ليس بهذا المقدار.
وأبغض أصوات الناس، ولكن يؤلنى الصمت الكامل.
وأحب مجالسة القراء.. لأكرهم وأقول: سأحيا وحدي.
لكن.. حين يغيبون
يؤلنى شكل الكرسي الفارغ. يؤلنى كأسى المفرد.
يؤلنى أن البيت نظيف (أين هو الوحل البشري على
السجادة؟). تؤلنى الأشياء، هنا وهناك، مرتبة مثل الموت.
ويؤلنى أنى وحدي.. أنظم الحساناً لا تسمع وأفكر في الناس
وفي أنى وحدي لا أقدر أن أستم أحداً.

لا أحد هنا، في هذا البيت القبر، أقول له: دعنى!
لا امرأة أغازلها وأصب عليها غيظى . لا بائع خبز أو مشروبات
أتهدده برجال التموين أساطين الرشوة. لا أصحاب لكى نقترح
النخب الأول ونسب إله الدولة ونسلى أنفسنا باستظهار
الأشعار وتلقيق الأفكار ولعب البوكر.
ثم، لأننا لسنا من أنصار الناموس البشرى، نؤلف حزباً عصرياً
يحترم ديانات الماعز والأعشاب وزهر السيكلامان... ونخطط
لإقامة يوتوبيا الأشجار..
وإذ ننعم، من كثرة ما فكرنا وشرينا، نتصافح مثل الأصحاب
ونتفق على مشوار الصيد... صباح الأحد القادم.

أبدأ، لا شكوى.

القبر جميل، رومانسى الطابع، ومريح للأعصاب. وكثير من
أزهار خميس الأموات يغطى السقف. ولا أحد يقلقنى فى
نومى، أو يتوعدنى بالسوق إلى....، أو يرغمنى - وأنا تعبان
القلب - على فعل كذا... أو تدبير كذا....
لكن: لا أحد لا أحد.

لا موسيقى. لا أوراق. لا كتب (أين: الذاكرة، وأهل التابوت،
وإنجيل الأعمى؟) لا أحلام (أين جناحى المرحان - جناحا
الفؤلة - وأنا أترنح مبهوراً بهما وينفسى فوق هواء الفجر
لأسطو، قدام جميع الخلق، على صندوق البلدية؟).

لا صوت. لا رائحة تخز القلب.. ولا قلب. لا غضب. لا احزان
مضنية تحفر فى الأعصاب وتفتك بالعقل. وحتى.. لا مرض
كى نزعم قدام رئيس الورشة أنا لا نقدر أن.. لا انفلونزا مقرفة
كى نتحاشى تقبيل ال.....، لا أطعمة ينقصها الملح، ولا بعض
نيبتر يفسد إذ ينسى يوماً أو أكثر.. لا أم تزعل.

لا إخوان - إخوان دم وجنون - نختصم وإياهم حول بقايا

الميراث. ولا جيران محترمون .. يسترقون الشهقات على شباك
البيت الخلفى لكى يكتشفوا - مجاناً - بهجة أفعال الحب
الحى...

لا أخبار تروى. لا صفقات. لا أموال يجهل مصدرها .
لا أسلحة. لا أفيون يتسلل - فى السر - على مرأى من أعين
وينادق ضباط الجمرى. لا حرس حدود. لا جلادون (إلهى، ما
أجمل هذى الدنيا...) لا خوف من موت (كى نعرف أنا أحياء
ونقدر شأن العيش). ولا يأس (كى نتوعد أنفسنا بالموت إذا
حاولنا أن نبتز الأهل وآلهة الحب)..

ولا حب.

لا تلفزيونات (كى نتسلى بمتابعة نشاطات الموت ونهجو أرياب
الدول العظمى).

لا أمم تتقاتل. لا غارات. لا غاز محظور. لا فسفور.
لا آياتشى أو B.52، لا دم أموات يندلق من الشاشة.
لا قرف.

لكن... لكن....

لكن: ضجر (ذلك أبشع ما فى بيت الموت)
ضجر كلئى. صمت كلئى. وظلام كلئى...
وأنا: لا أحلم.

■

■

قال الراوى:

ثم أبيض الحلم فما عدت أرى أحداً أو شيئاً.
لا أحد أو شيء قط سوى..
اتسكع فى البهو الخلفى لإسطبل الموت
فاخسبنى ميتاً...

■
■
.. وأنا وحدى.

وحدى فى هذا القصر الرومانتيكى الخالى (خالٍ إلا منى).
يل خسالى حتى منى) لا أسمع أصوات التفجير ولا آهات
المفجوعين...

ولا من يبكى.

ما من أبنية تتداعى فوق رؤوس الناس لكى أتونس بمويل
الناس.

أما من أحذر فى الخارج يدعو الجيش إلى حرب؟.. أين بكاء
الخائف وأنين الجرحى؟ أين الموت يباغتهم فى ثومات الفجر
فيجعلهم يبكون ويبتهلون: نريد حياة...!

مات الناس جميعاً؛ وأنا وحدى.

وحدى: لا أحد ولا شيء سوى... ولا أعرف أن أحلم.
حين يكون الإنسان وحيداً بالكامل، لا يمكنه حتى أن يحلم.

ما من أحلام تأتى من لا أحد أو لا شيء..

الناس هم: الأحلام.

هل مات الناس جميعاً؟ مات الإخوة والأعداء؟ وحراس
القصر؟ وعلماء الميثم؟ ومرابو الهيكل؟ وجهابذة القانون
الدولى؟ وأرباب الصفقات المشبوهة (غير المشبوهين)؟ ومات
البنك؟ وزب البنك؟ ومال البنك؟ ونهاب أموال البنك؟ ومات
المحموم بما يملك (أو ما يرغب فى أن يملك)؟

ماتت رائدة فنون العيش: الحمى؟ مات الناس جميعاً؟...

مات الناس جميعاً.

مات السادة والأشراف، ومات الخصيان ومات الرعيان، ومات

رجال الكهنوت سمسرة الرب ومات الحرس الثوري.. ومات
الثوري، ومات أساتذة الفلسفة دهاقنة الميتافيزيقا ومواعين
الجهل، ونخبة أعلام الفيزياء النووية والكيمياء الحيوية (عرايو
الموت الأبيض).. ماتوا.

مات الفلكيون العميان وحفارواقيبة التاريخ (حفالات العصر
الحجري وعشاق روائع عصر النهضة).

مات القوادون جميعاً

مات أساطين الموسيقى الجادة والأغنية الجادة.

مات الشعراء المأبىد حداثيون. ومات الـ.....؛

حتى هيفاً وهبي ماتت

مات الشعب بكامله.

لم ينج سوى المغفور له قبايل الثاني،

والصرصور الخالد

والبرغش.

وأنا وحدي...

.. .. .

.. .. .

مات الشعب الأرضي بكامله.

وأنا وحدي

أتوسل رائحة الناس، وأصوات الناس، وقبيح وجوه

الناس، وغلظة أفكار الناس..

كنت إذ ما داهمني الناس، أقول:

إليكم عني!

إني أتألم.. وأفضل أن أبقى وحدي.

الآن أنا وحدي، لكن .. وحدي وبلا ألام.

أين هم الناس (الإخوة والأعداء) لكي أستجد:

يا ناس.. انا لا اتألم

لا اتألم..

ما عاد يوسعي ان اتألم.

الآن أقول لمن لا أبصره:

يا طيب

يا ظالم

يا أسود

يا أبيض

يا شرير..

تعال وساعطني!

ساعطني، فأنا لا اتألم.

يا ذا الواقف فوق ترفق بي.. واجملني أتألم!

الناس هم: الألام.

لا يأمن، أنا وحدي..

لا أعرف كيف أحبر الألاماً أو أحلاماً. لا أعرف كيف أقول (لن
سأقول؟): أنا وحدي.. وأريد حياتي.

لكن - من تحت - سأجعل عيني (إلى فوق.. وقلبي فوق.

سأنتظر مرور الدوريات الراجلة، وسيارات الإسعاف (يشمون
أنيني فيقولون: قفوا! هو ذا، تحت الأنقاض هنا، حي ميت.
هو ذا .. إنسان).

وعلى أمل وصول الكشف الأول، سأواصل عيشي من غير كلام
أو خبز أو موسيقى أو ألم أو أحلام

وأفكر: بعد قليل سيجن الناس

وسيفتح باب القصر وترتفع الصيحات

فأعود إلى وعيي الأول: أتألم. أشكو.

تلمع عيني. أقول لمن لا أبصره، شكراً، أتمسك

بهواء أحسيه يد مخلوق ملئت من فوق.. فلا أتركها.

.....

ثم، على عادة نفسى الشريرة، ما البت أن أتذكر أنى حى..
فأعود إلى سابق شأنى:

أتأفف من هذى الأيدى، من هذى الأعين والأوجه والأصوات
الملبونة. أتأفف من رائحة الزنخ الإنسانى وضوضاء
الأفكار.../فأبغض ناس حياتى وحياتى، وأفكر:
«لو أنى وحدى!...»

فأقول: رجاء! يا سادى، أربى أن أترك وحدى.. فأنا أتألم
وعلى الفور أعود إلى سالف نفسى. أدخل فى برية نفسى. ثم -
بلا أدنى حرج (إذ أنا قدام الناس)
أتكى على ساعد نفسى.. وأنام
وأواصل، فى سرى، تلقيق الأحلام

■

أما بعد.. فمازلت هنا، فى هذا القبر الملكى الخالى، وسأبقى
فيه إلى أن يدركنى الموت فأدفن فى بيت ما (بيت أو إسطلج.. لا
فرق). حياتى لا بأس. مزاجى يتحسن.. وضميرى لا يتعبنى.
لكن، أحياناً، وخصوصاً إذ ينتصف الليل (بحسب التوقيت
الأرضى) أعانى من بعض الوحشة.. لكنى لا أتألم منها.
أسوأ ما فى الأمر هنا أنى لا أضرب خمرأ بالمطلق.
لا أكتب شمرأ بالمطلق. لا أبغض أحداً بالمطلق. ويمدبنى -
أحياناً - أنى لا أحلم.

لكن، حين أفكر فى ما ضيعت وما أعطيت
يتبين لى - بالمطلق -

أن القبر جميل

ومريح

ويساعد فى إبعاد أذى الموت وفى

تنويع أساليب النسيان

مرمرىتا/ ٢٨-٣٠/١٢٠٠٦

كيمياء الغيرة

ربيعة جلطى - الجزائر

فى قلوب النسوة شبت حرائق .. هن يدركن أن «رحمة» أفضل نساء
البلدة.. ولا، لماذا تصبح قلوب الرجال مثل قطننة مبللة كلما ذكر
اسمها؟..

الرقعة هى، وهى أكبرهن قلبا، وأدفعهن صوتا، وأوسعهن خاطرا،
وأهتتهن مشية، وأكثرهن ابتساما، وأخصبهن، وأذكاهن، وأحنهن،
وأودعهن.

شبت الحرائق فى قلوب النساء..

والرجال! ما الرجال؟

ربطوا الأكف على ضلوع تحتها

بين النواظر والقلوب جدال.

- تعالى معنا إلى النهر نتنزّه قليلا!

قالت لها النسوة.

فى المساء، عادت النسوة وقد تنفسن الصعداء..
استدرجنها ثم جرجرنها من شعرها الطويل والقيّن بها فى قاع
النهر الغاضب.. تناءى صراخ «رحمة» وابتعد.. وابتعد.. كان الماء
يشربها.

تنفسن الصعداء، لم تعد أدفأهن صوتا ولا أعمقهن
نظرة ولا أودعهن ولا أهتتهن ولا أحنهن ولا أطيبيهن قلبا ولا

أخصبهن .. شريها النهر وانتهى.

أصبح الصباح، عجب أهل البلدة من شجرة غريبة
بزهو حمراء، عرشت فجأة على ضفة النهر، جذابة، سحابة.
تراكض أهل البلدة صغيرا وكبيرا، يشمونها ولا يقطفون زهورها
قاذية الحمرة.. وقلوب الرجال أضحت قطنة مبللة.
تبادلت النسوة تلك النظرات.. مرارة
- إنها هي «رحمة» بلا شك هي.. ألم نرتح منها.. ألم يشريها
النهر؟

وفى الليلة الظلماء خرجت النسوة بسواطير حادة..
قطمن الشجرة ذات الزهور الحمراء القاذية، وتنفسن الصعداء.
- فليكن، قطعناها من الجذر وانتهى! تمتت النسوة من بين
الأسنان.

فتفتح صباح اليوم التالى على بيوت البلدة، فإذا فى كل
بيت عرشت فجأة شجرة ساهرة أسرة بزهور حمراء.
تولع أهل البلدة بها.. فلا هم ينامون ولا هم يشربون ولا هم
يحملون ولا هم يقنون إلا تحت ظلها.
اشتد حنق النسوة.. تبادلن تلك النظرات، ولمسن السواطير.
فى أحد الأصباح، لم تصبح شجرة واحدة فى أى بيت
من بيوت البلدة.. قطعت كلها.

كان غيظ النسوة شديدا.. كانت سواطيرهن تقطر زهورا حمراء
قاذية مجروحة.. وتنفسن الصعداء.
أصبح الصباح ذات صباح على أهل البلدة، تلمسوا صدورهم
فوجدوا زهرة حمراء قاذية، عرشت فجأة مثل وهم فوق قلب كل
واحد منهم..

فكلما وضع أحدهم كفه فوقها، شمر بشلال فرح عظيم. والرجال
أضحت قلوبهم مثل قطنة مبللة.
- إنها هي .. «رحمة».. هي!

تمتمن بين الأسنان.. اشتد غيظ النسوة أكثر، ولمسن السواطير.

موت مؤجل في حياة

محمد الحماصي

حتماً جدير ببعض الاحترام..

-٤-

في السادسة صباحاً

تراه واقفاً

في الواحدة ظهراً

تراه جالساً

في الخامسة عصراً

تراه متكئاً

في المساء

تراه نائماً

في النوم

تراه يقظاً يتهيأ للرحيل..

-٥-

لست أكثر من صورة

سقطت من جيب أحدهم

دون أن تخلف لديه أدنى شعور

بالحزن

هنا

أو هناك

ثقب عار لقبر يصطاد

العصافير

-١-

وجها الباب يفتحان على مقعد

فارغ

-٢-

رأسه أمامه

تدور وتهتز

تحقق الرؤى

وتتلوها..

-٣-

كيس القمامة الذي يفتح فيه

لفضلات المارة

دون تفرقة تذكر

عندما ذاق طعم التراب
والماء

ودهمتها الأرجل
أشرق الفراغ

-٦-

ضحك المياه الضحلة

في الشوارع التي لا تعرف اسما
ولا تستقبل الجميع

مجرد وجوه لم يكتمل رسمها
عبرت بخطو مثقل بالغبار
ونزيف ينتظر أن يجف..

-٧-

ينزلق فيه الليل
هوة بندقية

يفرغ ما يحمله من قطع الظلمة
في جوفه

حتى يرى لجوفه هناك طافياً فوق
برك الأزقة والحواري

يقرا عتبات الفقد

يصعد درج الخيانات
ويشهد لتعريها

يمر بقرايين وأصنام وهياكل ودماء

يصرخ

لأنفاس تتخلق في رؤوسها
الحرائق

لأقدام تكسر الوجوه

لأيدٍ ترسم تخاريف الأرواح النابضة
يصرخ

كل هؤلاء قتلة

كل هؤلاء وقود نار

يصرخ

حتى يبلل الموت جفنيه..

-٨-

لا تخف أو تشمئز

حين تراها غارية تنفض الهواء،

تتكئ على أحد أعمدة الإضاءة،

تتوسد رصيفاً أو إشارة مرور

تخطب في جمهور موقف
الحافلات،

أو تمترض المارة..

المرأة التي تكنس الوجوه بلحم
قدميها

وتحمل فوق ظهرها كيس قمامتها
وعلى وجهها تاريخها .

ليست إلا مجرد خطأ

حين يمضى الزمن بنا فى اتجاه معاكس

محمود البياتى

اكتب الى حبيبتي نجاته تحية العام الجديد فى آخر اسبوع من كانون أول ١ ديسمبر الدافئ.

الثلج الغائب عن مدينتنا فوشنبرغ يلتهم تحت شمس الذاكرة، وكذلك هي.

مازلت على السرير، تسند ظهري وسادة ريش، وإلى جانبي أوراق كثيرة.

ماذا يتعين أن أكتب؟ إننى اتلعتهم حتى حين اكتب.

كم أحسد الشعراء والموسيقين. هم قادرون على الإفصاح بما لا يمكن الإفصاح عنه نثراً أو كلاماً.

لأقل فى البدء: مرة أخرى اخضعتنى الصدف لمشيئتها القاهرة.

أخطط، بوعى وقصد للاتجاه يميناً، فتدفعنى رياح المصادفات يساراً. ولا كيف أفسر تعارفنا البطيء (عشرة أعوام) والحب المفاجئ والسريع والجامع. ثم ما الذى جمعنى، أنا ابن بغداد مع بنت البصرة، فى سكننا هيا؟

كنا نتلاقى فى الطريق أو المكتبة أو المخزن، لتبادل التحايا من بعيد بالابتسامات وهز الرؤوس. نتوقف بعض الأحيان دقيقتين، بمبادرة منها دائماً، لتبادل الأحاديث عن الطغص السيئ... ونفترق.

أدري متى ارتعشت قلوبنا حباً. لكن أجهل كيفه ولماذا.

وكم شعرت بالاندهاش والخرج، حين عرفت أنها تصغرني ربع قرن.

هي إذن بسن ابنتي الوحيدة فرح (أهم امرأة فى حياتي). وما زاد من الاندهاش والحيرة

أنها كانت على وهك الزواج من شاب وسيم جداً، ناجح فى العمل، ومثقف.

- لماذا فعلت هذا بنفسك... وئسى؟

خلعت سروالها الجينز.. تكره التصنع. تتصرف باعتداد وعلى نحو تلقائى. ردت بقول لطافور:

- الحب كالفن، كلاهما لا يفسر.

تأملت الجسد الأنيق، الداكن كالتشوكولاتا، وصححت:

- هو قال: الفن كالحب، كلاهما لا يفسر.

بعثرت بالأصابع خصلات شعرها الأسود الطويل، ورفعت الكفين استغراباً:

- لا فرق بين وجهى الكرون عند الشراء. الحب كالفن، أو الفن كالحب.

توقعت أن أعلق. لم أعلق. تطلعت إليها باسمأ فقط. جلست على سطح المائدة لتضيف كواعظ مفوه على منبر:

- كن أنت، ونجراً على أن تتبع قلبك! (قالت العبارة الأخيرة بالسويدية: vaga folja
(ditt hjarta!)

كنت أعزو تعلق الفتيات، بأدباء مرضى ورسامين مجانين وممثلين عجائز، إلى قوة جذب المال أو الشهرة.

كلاهما ليسا عندى. لا مال ولا شهرة.

ألم يكن أجدى لها (ولى) التعلق، مثلاً، بأحد أمراء العرب أو بمخرج سينمائى من طراز انفمار برغمان أو .. بأدونيس الذى تحفظ أشعاره، أو سعدى يوسف الذى بأشعاره تنفنى مع الصديقات، أو هؤلاء التكرلى الذى بهرنا هى : الرجع البعيد؟

- لماذا أنا تحديدًا؟

صعدت السرين، جلست على وسادة الريش، ناولتني كأس الكونياك بيد، وبالييد الأخرى فتحت أزرار القميص الأبيض المزين بالداانتيل، فانبثق الندى..

هكذا رجع الشيخ، لا إلى صباه، بل إلى ما قبل الفطام.

كتبت لها: زمن يمضى باتجاه المستقبل، وزمن يمضى فى الاتجاه المعاكس،

تذكرت لوليتا؟ فشعلت بخمد متعرج ما كتبت. وضع يورث النشوة القصوى والارتباك. كبير جداً أنا وصغيرة هى جداً. أكاد أشم رائحة حليب تفوح من فمها.. وفى فمى مذاق حليب طازج يكاد يسيل من الحلمتين المستنقرتين.

• الرجع البعيد، أولى روايات فؤاد التكرلى

• لوليتا، للكاتب الروسى فلاديمير نوبوكوف تروى قصة حب جامع بين رجل تجاوز الستين وفتاة لم تتجاوز الرابعة عشرة من عمرها.

الحكيم

غادة فاروق

لما عم الجذب البلاد.. تقاثل الناس من أجل الفتات..

صعد على أعلى جبل . صرخ في الناس:

- «أيها الناس، وقالت قويلته المشهورة..

اختلف كل شيء.. اختلف اللصوص.. كثرت الأغنام.. امتلأت الطرقات بالضحكات.. قلت الشكوى.. اضاء الرضا وجوه الجميع.. عرف أنهم ما عادوا في حاجة إليه.

شد رحاله.. اتخذ من داره محراباً.. سخر سنوات طويلة من عمره، لم يخرج إلى الناس فيها مكتفياً بالارتواء من كنوز العلم..

بلغ من الكبر عتياً.. أحس بدنو الأجل.. استند على منسأته.. أحكم عباة حول جسده الضامر.. خرج على قومه في زينة المعرفة.. أحس بموجة دافئة تغمر جسده المشدود.. تلين يديه المتخشبة.. راحت الرؤى تتوجه في رأسه.. استعاد أنفه الرائحة الذكية للمزارع، استرجعت عيناه لون خضرتها الزاهية.. انتشى لفكرة أن يقبل الناس عليه.

صعقت عيناه.. وجد الحال قد تغير إلى غير الحال.. المزارع ميتة.. الطرقات مقفرة.. النساء متبشحات بالسواد.. الكل محنى الهامات.. منطفئ النظرات.. فاغر الشفاه..

سار مدة طويلة.. وجد شجرة وحيدة.. يابسة يتقاثل البعض من أجل ظلها والبعض الآخر هائم في طرقات المدينة وأزقتها..

صعد متمثراً حتى جيله العالى.. صرخ فى الناس:

- «أيها الناس»..

برقت عيوت الرجال.. شدوا قامتهم.. توكأ بعضهم على عصاه الغليظة.. البعض الآخر رفعها عسى أن يكون هناك مواسم خير آتية.. يهش بها على غنمه.. جاءوا جميعاً على عجل..

اصطفت النساء وراء الرجال.. رمقن سفح النجيل بحياء دون أن يسقطن أنظارهن على الرجل..

ترك الأطفال لعبهم.. رموا ما فى أيديهم من حجارة كانوا على وشك التراشق بها.. اندسوا بين القمامات..

أعاد الصرخة:

- «أيها الناس»..

شد صوته الأطفال.. خفت ضجيجهم.. أنصتت النسوة.. توجهت عيون الجميع.. حلقت نظراته حولهم.. عرف وجوهاً كان قد تركها شابة.. قد شابت.. وأطفال كثيرة لم يرهمن من قبل.. ولدوا أثناء عزلته.. طال وقوفه ذون أن ينطق.. تفرس الناس فى وجهه لعلهم يعرفون ما يدور فى رأسه.

أحس بحيرة.. كيف يبدأ حديثه.. ماذا يقول لهم؟

زاد ارتبأكه حين حاصرتة العيون..

كان افتقاده للنطق تجربة قاسية.. مهينة لهذا البليغ الذى طالما تغيرت الأحوال على كلامه.

راقب الأعناق وهى أخذة فى الارتخاء.. الطريقة التى استخدمها البعض فى زرع عصاه بفتحات الأرض العميقة المتشققة.. كى يريح قدميه..

مرت فترة طويلة.. اخترق طفل الصفوف.. أولاه الناس أنظارهم المتحمية.. راح يتحسس طريقه متمثراً حتى وقف وراءه.. شد طرف رداءه.. ارتبك.. انحنى عليه..

سأله:

- ما بك؟

كرر أسؤال عدة مرات

رد الولد مرتبكاً:

- أريد أبى.. أنا جائع.

راقبه قومه وهو يحنى هامته فوقه.. يقبل رأسه بحنو..
قبل أن يندفع باقى الأطفال.. أحسن بدفق حار فى حنجرتة .. لوح بيده صارخاً:
يا قوم! إننى لأعجب لرجل لا يجد القوت فى بيته، ولا يخرج إلى الناس شاهراً سيفه..

مر ومض سريع فى عيون الجميع.. وجد فيما قاله الكفاية.. إلا أن القوم تراصوا
بالمناكب فى انتظار المزيد.. عاد إلى وقفته .. أعاد قوله.. اخترقت امرأة الصفوف..
حتى صارت قبائلته..

قالت:

- ياخذون الرجال .. ولا يعودون ويظل البيت بلا قوت ولا حارس.

صرخ:

«إننى لأعجب لرجل لا يجد القوت فى بيته، ولا يخرج إلى الناس شاهراً سيفه. قبل
أن تتراجع المرأة إلى مكانها فى الخلف.. كانت النسوة قد تدافعن.. اختلطن
بالرجال..

صرخ مرة أخرى معيذاً قوله..

سقط صدى كلمة «سيفه» وسط الجميع.. انتشر فوق رؤوسهم .. ترامت إلى
مسامحة أصداء تهامسهم .. تحول الهمس إلى همهمة.. تعالى اللفظ حرك البعض
عصيتهم.. رفع آخرون العصى إلى موازة بصره.. شد الباقون قبضاتهم عليها.. نظر
الأطفال إلى حجارة الطريق.. استمروا فى الانتظار..

حار فى لبوتهم .. أخذوا يترامقون ثم شخصوا بأبصارهم المنتظرة إلى شفتيه..
انتظروا أن يقول شيئاً عن العصى لم يقل.. يشير إلى الحجارة.. لم يفعل.. حركوا
عصيتهم من جديد عله يلمح إليها.

بعد زمن.. انطفأت النظرات.. تهدلت الهامات..

حاول أن يحركهم.. كرر قوله بصوت أعمق..

قبل أن يتناهى صدى الكلمة الأخيرة.. انفضوا من حوله.. مبعثرين فى جميع
الاتجاهات.

رفقة الروح

أمل خالد

لا يلتقي قمة الهرم الاجتماعي بالقاع إلا مع الهزات الأرضية. ولأن الأمر كذلك فقد وقعت أقوى الهزات لحياتي حين التقيتك مع العام ١٩٨٧: جلّت من قاع المجتمع لأبوين متوسطي الحال والتعليم والثقافة وكان تعليمي فوق المتوسط وأحلامي ملك بناني. وجئت من قمة المجتمع لأبوين طيبين كاتبين على قدر عالٍ من الثقافة ميسوري الحال تميزك قامة عالية ودرجة علمية عالية وقدر عالٍ من الانحياز للفرنسيين يجمعها معاً: أتمناك صديقاً صدوقاً تستوعب ثورتى ولا تتعالى على انكسارى وقد كنت ولم اختر أن يرافقنى الاكتئاب الذى لم أتكيف معه بل أتكاثف معك ضد نويات الصرع التى بدأت تهاجمنى مع حلول يوليو من العام نفسه.

وتحت جناحي العام ١٩٦٥ جاء لقائى الأول بك فى الثانى والعشرين من مارس ولدتنى أمى فى دبنى خالد، هذه الواحة الصغيرة الواقعة على ضفة النيل عند محافظة المنيا، عروس الصعيد. ومع العاشر من ديسمبر من العام نفسه ولدتك أملك مع الساعات الأولى لهذا الصباح الشتائى فى مستشفى «سلوت» فى نيويورك الأمريكية. وهكذا عندما التقينا الآن مع العام ١٩٨٧ فى ربيعنا الثانى والعشرين كانت تراودك السينما وتراودنى الكتابة ونويات الاكتئاب الصرعية وأنت تفتح أمامى أبواب الوعى وأنا أغلقت دونك نوافذ القهر: الحياة جميلة وأجهلها أن خفت قلبانا معاً. والوعى أن تدرك ذلك فى وجود الآخر وأن أدرك الآخر فى ذاتى.

ومع العام ٢٠٠٠ حين طلع نجم فيلمك الروائى الأول الذى اخترت له اسم «الأبواب المغلقة» كنت مع الهيئة العامة لقصور الثقافة أوقع عقد طبع واستغلال كتابى الأول



بورتريه متعدد الأبعاد؛ جاءت مجموعتي القصصية الأولى في ثلاثين مشهداً قصصياً وجاء فيلمك الذي صغت قصته وأخرجته في المقدمة في صدر جوائز المهرجانات محلية كانت أو دولية.

بزين اسمك - هي كتابي - الإهداء ضمن الأصدقاء المقربين لكن سقط اسمي عمداً من تاريخك الحاضر والمستقبل : انتشيت تماماً بميلاد الأبواب المغلقة، ودعوت الله العلى التقدير أن يستمر نجاحك وأن تصنع افلاماً جديدة تزدد نجاحاً وتقديراً.

ظلت حياتي ترتبط باليوم الخامس عشر من يوليو ١٩٨٧ الذي يوافق السبت وظللت قرين نجاحي، فارس الكتابة بطل الأفكار. وعندما جاء العام ٢٠٠١ كنت قد أنجزت المجموعة القصصية الثانية «ريطة عنق» وفي أوج الكتابة بت أنابعك أبحث عنك/ عن سينما الفتى الذي يكتنفه كل هذا الوعي الفادح وكل هذا الفكر الثائر ولم تخلُ الكتابة منك ولم تتخل عنك؛ منذ العام ١٩٨٧ أتابع المطبوعات الأدبية في القاهرة العامرة الساحرة وأبحث بين صفحاتها عن قصة تحمل توقيعك لكنك تبخل بالنشر وتكتب في صمت. ومع حلول العام ٢٠٠٣ كانت مجموعتي القصصية «مسرة الاغتراب» قد طبعت وجاء احتفالي بميلادها بحثاً آخر أعمق وأكثر إصراراً على اللقاء بإبداعك سينما كان أو كتابة فلم تحفل بي أو تعبأ بي لكني ما زلت أحمل بعض ملامحي مع العام ١٩٨٧ وأبحث عنكم معاً. فهل تكرمت بالطلوع بديراً تمس شغاف الروح مع العام السابع بعد الفين؟

رواية : الحاج عبد العظيم الشواهيني

جمع وتدوين: عبد الوهاب الشيخ

الست البومة

الغراب خطب بنت الحداية. العروسة وأمها وافقوا واتفقوا على كل حاجة، بس قالوا لازم نرد على ستها البومة. الست البومة قالت وماله زى بعضه يتجوزها الغراب، بس أنا ليه شرط، شرطى إنهم يقعدوا فى بلد خراب! قبل الغراب الشرط، راحوا كاتبين الكتاب على طول، وثلا المداعى وجت المعازيم. خلص الفرح، خدوا بعضهم وطلعوا على بلد بعيد مالهاش حس. يوم والثانى سمعوا زينة جاية من آخر البلد، افتركوا شرط البومة: لازم يعيشوا فى بلد خراب! سابوا المكان اللى عايشين فيه وراحوا بلد تانى، لقوها برضه زايطة. سابوها وطلعوا على بلد تالته، لقوا نفس الكلام.

وعلى ده الحال، كل ما يروحوا بلد يلاقوها زايطة! قاموا راجعين على الست بومة، قالو لها يا ستنا البومة كل البلاد فيها زينة، نعمل إيه دلوقت؟ قالت خلاص مادام كل البلاد زايطة، تبقى صفارها بقت كبارها! .. اقمعدوا فى البلد اللى تلد عليكم.

الريس

جماعة حبوا يعملوا مركب، فلموا التجارين والحداين، وجابوا الخشب ودوروا الشغل فيها لحد ما خلصت، وبعدين قالوا نجربها شوية فى المية، راحوا كاريين أنفار وحبال وسلب وتتهم يعاقروا لما سحبوها ونزلوها البحر، ويعتوا يندهوا



الرئيس يتفرج عليها وهى عايمة. شويتين وصل الرئيس وأول ما شافها فى المية
سحنته اتقلبت ووشه اصفر، ورأسه وألف سيف لازم تطلع. قالو له نطلعها كيف
يا رئيس؟

ده احنا غلبنا فى سحبها واتهد حيلنا. قال لهم هو كده، زى ما نزلتوها طلعوها.
فضلوا يعافروا معاه، يا عم يهديك يرضيك.. شمال يمين، وهو راكب دماغه!
سلموا أمرهم ليه وبعثوا جابوا الأنصار تانى، وهىلا هوب.. هىلا هوب.. قعدوا
قيمة نص نهاز على ما خرجوها ع البر من جد وجديد. قالوا له تمام يا ريس؟
قال لهم يمس على كده! ابعثوا بقى هاتولى شاكوش يكون كويس. بعثوا جابوه..
قلبه الرئيس فى كفه إيدته شمال ويمين. واستعدل فى مسكته، وابتدا يخبط على
جناب المركب.. على جنبها اليمين ثلاث أربع خبطاته وعلى الجنب الشمال ثلاث
أربع خبطات، وبعدين راح ساكت! فزواحد منهم كان طيب حبتين، وقال له يبقى
إيه اللى أنت عملتوا دلوقت يا رئيس؟ ضحك الرئيس وقال له يا عبيط! آمال
ابقى ريس كيف؟ ■■

أكلة بامية فى علبه نادلر!!

محمد الخياط

على الرغم من انه كان مصرحاً لنا - ونحن فى حالة العلاج فى القصر العيني فى غير الشيوعيين المعتقلين - بأن نشتري بعض أنواع الأكل من الخارج وكنا - فى هذا الشأن - نحرر ورقة - كل يوم قبل المغرب - نحدد فيها السلع الغذائية التى نريد الحصول عليها (كالزبادى والجبن والشاى والسكر) ونعطى هذه الورقة لقائد المنبر - ومعها النقود - فيكلف أحد الجنود بالشراء، إلا أننا كنا نهفو إلى بعض الأكلات، الساخنة.

فوجدنا فى أحد الأيام بالضابط قائد المنبر وهو يدخل علينا حاملاً علبه صفيح مقطاه (علبة لأحد أنواع الكراملة المشهورة آنذاك، نادلر، ويقدمها لنا.

سعدنا بالتصرف على الرغم من عدم احتياجنا للكراملة.

هتف - يللا كلوها وهى سخنة

تمجبنا .. العلبه ساخنة حقاً .. فتحناها .. كانت مليئة ،بالبامية المسبكه.

.. قبل أن نشكره، بادرنا ..

- أنا مائيش دعوة .. أنا سمعتكم أمس الأول تتحدثون عن البامية وعظمة البامية وتسيكه البامية .. فنقلت هذا الحديث لوالدتى ..

.. فقامت بإعداد هذه الطبخة البسيطة لكم متمنية أن تأكلوها بالهناء والسعادة إلى أن تأكلوها فى بيوتكم قريباً إن شاء الله.

ولغرقتى أن تضيق

أحمد تمساح أحمد - قنا

الأرض كم بعيدة

وليت القصيدة

تبقى الدواء لى..

هالأفمى فى قلب الديار

طوقتنى

صلبتنى

دمعة على خد النهار

هألتحفت بالصبر والصبار

ولا فائدة.. لا

هالأفمى كم عنيدة

يا جرح أمى والقصيدة

ليتها تبقى

الدواء لى

.....

هاندفنوا معى

ما تبقى

من نخيل الذات والغرقى

ولا تبحثوا

عن الأرض والنفض والطلقة

لها أن تموت

ولغرقتى أن تضيق

على حافة الموت / السكون

سأبكى كالزيت والزيتون

يرمقنى..

فى قلب الحريق

ولغرقتى أن

ت

ض

ى

ق

وحين يباغتنى الرحيل

الجنة الجرداء

أحمد مصطفى سعيد - قنا

أيها الكهل النقى
أقلاني قلبك الصبى
لتوصد فى وجهى باب العتاب
افتح حبيبى
ألا يشنيك نحيبى
من لى غيرك هنا
أنت الأهل والضياء
هل برئت من غرامك أين كلامك
من شهد بالحب مرة لا يهان
افتح لا تشمت فى هذا الزمان الغبى
والليل البغى
ألمت أنا طفلة الأمس؟
الأميرة البابلية ذات الوجه العناب
ألمت أنا الدمية والتميمة
أيها الكهل اعلم
سأقولها على مهل
ولن أخجل لن أندم
ما كانت مشاعرى حين علمتها
أنجدية العشق مفرداته
ب
ل
ى
د
ة
كانت للتو وليدة

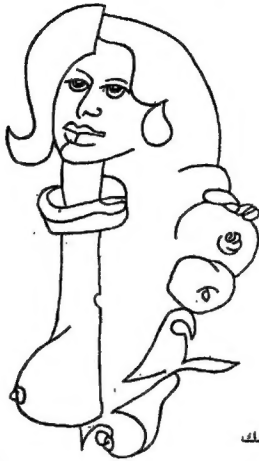
سأقول - وداعاً - أيها النيل
يا جبل الصبر العتيق
وحين يجلدنى المصاء
للأنات سرادقها والعزاء
تم..

فى الجليل
أم فى خلايا الدم
فكفنوا بصرى والطريق

كى أحلم بالحياة
وللفرات أن يغير مجراه
وذاك قاتلى..
هل نفيق
ولفرقتى أن تضيق

والليل بقريتى
له رائحة البكاء
له ذاكرة الفرين
فهلنى وترأ
يا صوت النأى الحزين
شدنى
ولفرقتى أن
تضيق

لم للنسقف أن يهبط
غرية
وخارطة كفن
فكفنوا بصرى والطريق



لما بشوفك

سيد محمود محمد على
١٤ سنة - الصف الثاني الإعدادي
مدرسة كفر نصار

أول ما أشوفك بحس بأمان
وأبص في عيونك أشوف فيها الحنان
يارتنى كنت قابلتك من زمان
لو كنت معاينة من زمان
كان كل شيء يهون
على شان خاطر العيون
تعالى نيتي مستقبلا
ونعيش مع بعض احلامنا
ونعيش في حلم جميل..

ولم تصطبر احبك

كانت بدء كلامي

كانت شهد غرامى

مكذب انت؟

اسأل طيبك سيجيبك

كان حاضرا مقامى

ما كانت جنتى عن خطاك بعيدة

ما كانت ثمارى عن يديك عنيدة

انت من اضعفتنى وتركتنى

للسهاد للشقاء للوساوس المريضة

بلا حيلة

فتعلقم في دم حبك

والجنة صارت جرداء

استقبال

عنف ثقافى

عبد عبد الحليم

تبدو اللحظة الآتية شديدة القسوة بما يعتريها من تحولات جذرية فى طبيعة العلاقات الاجتماعية والثقافية التى هى - بالتأكيد - نتيجة طبيعية للتحويلات السياسية العاصفة التى حولت الجميع إلى ضحايا مما أنتج بالتالى ما يمكن أن أسميه بـ "العنف المضاد" من خلال انتشار ثقافة العنف، وتصديرها للمشاهد ككل، والأصعب والأمر أنها الآن فى صدارة المشهد الثقافى..

تحولت المعارك الثقافية إلى فرص لتصفية الحسابات الشخصية وغير الشخصية مع عدم التزام الأدب وأخلاقيات المهنة وما يمليه الفن والفكر من قيم الحوار، ربما يرجع ذلك لأن الواقع الثقافى - الآن - لا يملك آلية إدارة المعارك الثقافية - رغم وجود الحكومة الذكية - فى حين امتلك السابقون هذه الآلية وتعاملوا معها باقتدار، ولننظر ماذا فعل طه حسين حينما هاجمه سعد زغلول فى مجلس النواب بسبب تأليفه لكتاب فى الشعر الجاهلى لم يرد عليه - لأنه يغرف قدر الرجل رغم ما حدث بينهما من اختلاف فكرى - وترك الرد لمجموعة من المثقفين الذين أصدروا بياناً للتضامن مع طه حسين فى معركته الفكرية.

وكذلك جاءت المعركة الفكرية الخطيرة - التى لو كانت فى أيامنا هذه لوجدنا الدماء تسيل للركب - بين إسماعيل أدهم ومحمد فريد وجدى، فقد كتب الأول مجموعة من المقالات تحت عنوان لماذا أنا ملحد؟، فرد عليه الثانى - بنفس المنطق الفكرى - بعدة مقالات تحت عنوان لماذا أنا مؤمن؟.

هذا ما كان يحدث - منذ ما يقرب من ثمانين عاماً - عبر جدل فكرى أشمر ومازال يشمر. أما الآن فأكاد أجد حالة من التريص بالآخرين لدى بعض المثقفين - عفواً للتسمية - الذين بدلاً من أن يبحثوا عن مناطق جديدة للإبداع يوظفون فيها قدرتهم على الخلق والابتكار، راحوا ينوعون من طرقهم للإيقاع بالآخرين إما بالوشاية أو بالمهادنة لكسب ثقة الإدارة الثقافية، وإما بالهجوم العنيف على المبدعين. وهنا يصبح النظام الثقافى قادراً على شرعنة العنف من خلال فعل المثقف نفسه - الذى يعطى بفعله التامرى الفرصة للمترصين بالفعل الثقافى الحقيقى أن يضربوه فى مقتل.

والغريب أن هذه الحالة المرضية ليست جديدة على الواقع الثقافى والعربى، ولكن نظراً لشراسة اللحظة وجب التنويه.

وتتعدد الشواهد بتعدد الأحداث، فإذا كانت المصادرة - فى حد ذاتها - قتلاً معنوياً للإبداع يتحول أحياناً إلى قتل حسى كما حدث مع فرج هودة وحسين مروة وجار الله عمر ومحاولة قتل نجيب محفوظ بطعنة السكين الشهيرة، فإن الخطورة - الآن - من حالة العداء الشخصى التى أتصور أنها أفسى مما يفعله فقهاء المصادرة، وهذا ما لاحظته فى كثير من المقالات التى تناولت قضية مجلة "إبداع"، وقصيصة "شرفة ليلي مراد"، للشاعر حلمى سالم، فقد وصلت بعض المقالات إلى أنها تشبه البلاغات الأمنية ضد الشاعر والمجلة، وسواء اختلفنا أو اتفقنا مع رؤية الشاعر فإنه ليس من اللائق أن يكتب البعض مقالات تحرض اللجان الدينية وجمعاعات التكفير ضده، وللأسف الشديد - مع كل مقالة من هذه تظهر وجوه كثيرة بلا ائقمة.

ويزداد الخوف على حرية التعبير والرأى بل وعلى حياة الشاعر نفسه.



يعلن مجلس أمناء جائزة عبد العزيز سعود البابطين للإبداع الشعري

فتح باب الترشيح لجوائز المؤسسة

في دورتها الحادية عشرة

الكويت / أكتوبر ٢٠٠٨

فروع الجائزة وشروطها:

- ١ - جائزة الإبداع في نقد الشعر : وقيمتها (أربعون ألف دولار)
- تمنح لأحد نقاد الشعر أو دارسيه المشيرين عن قدموا في دراساتهم
إضافة مهمة في تحليل النصوص الشعرية ، أو رؤية جديدة
لظاهرة شعرية محددة قائمة على أسس علمية .
- يحدد المتقدم المؤلف الذي يريشه لنيل الجائزة وله أن يرسل باقي
مؤلفاته للاستئناس .
- يشترط في المؤلفات المرشحة ألا تكون من رسائل الماجستير أو
الدكتوراه ، وألا يكون قد مضى على صدور أحدثها أكثر من
عشر سنوات تنتهي في ٣١/١٠/٢٠٠٧ م .
- ٢ - جائزة أفضل ديوان شعر : وقيمتها (عشرون ألف دولار)
- تمنح لصاحب أفضل ديوان شعر صدر خلال خمس سنوات
تنتهي في ٣١/١٠/٢٠٠٧ .
- للبتسابق أن يقدم بديوان واحد فقط على أن يكون الديوان منشورا .
- ٣ - جائزة أفضل قصيدة : وقيمتها (عشرة آلاف دولار)
- تمنح لصاحب أفضل قصيدة منشورة في إحدى المجلات الأدبية أو
الصحف أو الدواوين الشعرية أو في كتاب مستقل خلال عامين
ينتهيان في ٣١/١٠/٢٠٠٧ .
- يحق للمتسابق أن يقدم بقصيدة واحدة فقط على أن يرفق بها الأصل
للشعر ، ولاتقبل القصائد المنشورة في نشرات إعلانية أو دعائية .

الجائزة التكميلية للإبداع الشعري : وقيمتها (خمسون ألف دولار)

تمنح لشاعر أسهم في إثراء حركة الشعر العربي ، وهي جائزة لا تخضع للتحكيم بل لأية خاصة يصعبها
ويشرف على تنفيذها رئيس مجلس الأمناء ، والمخولون بالترشيح هم أعضاء مجلس أمناء المؤسسة فقط .

شروط عامة

- ١ - يقبل النتاج المقدم باللغة العربية الفصحى فقط .
- ٢ - للمتقدم أن يقدم إلى فرع واحد من فروع الجائزة فقط .
- ٣ - على المتقدم أن يرسل ثمانية نسخ من النتاج للتقدم به لنيل الجائزة .
- ٤ - لا يقبل النتاج الذي يشترك به أكثر من شخص واحد .
- ٥ - يرسل المتقدم خطابا مباشرا إلى المؤسسة يذكر فيه رغبته في الترشيح
لأحد فروع الجائزة ويحدد فيه النتاج الذي يقدم به للمسابقة ، ويمكن
للجامعات والمؤسسات الثقافية الحكومية والأهلية أن تتقدم بترشيح من
ترغب ، مع ضرورة إرفاق موافقة المرشح خطيا على ذلك .
- ٦ - يرسل المتقدم سيرة ذاتية وعلمية له مستقلة عن خطاب الترشيح
تشتمل على : اسم الشهرة ، الاسم الكامل الوارد في وثيقة السفر ،
تاريخ الميلاد ومكانه ، العنوان البريدي ، رقم الهاتف ، إنتاجه
الإبداعي ، ثلاث صور فوتوغرافية حديثة (١٠ سم × ٥ سم) .
- ٧ - لا يجوز لمن سبق له الفوز بأي جائزة عربية أن يقدم إلى الفرع الفائز
به قبل مضي خمس سنوات على فوزه ، على أن يتقدم بعمل آخر
غير الذي فاز به ، وعلى المتقدم أن ينص في خطاب الترشيح على أن
العمل المتقدم به لم يسبق له الفوز بأي جائزة عربية ، وفي حال ثبوت
العكس فللمؤسسة الحق في إلغاء نتيجة التقدم .
- ٨ - لا يحق لمن أسهم في تحكيم جوائز المؤسسة التقدم إلى المسابقة في
أي فرع قبل مرور دورتين من تاريخ مشاركته في التحكيم .
- ٩ - المؤسسة غير ملزمة بإعادة الأعمال المقدمة إلى المسابقة ، ويحق
للمؤسسة إعادة نشر القصائد الفائزة ، وبمختارات من أعمال الفائزين .
- ١٠ - آخر موعد للتقدم إلى فروع الجوائز هو نهاية يوم ٣٠ نوفمبر ٢٠٠٧ .
- ١١ - تعلن النتائج في النصف الثاني من عام ٢٠٠٨ ، وتوزع الجوائز في
حفل عام يقام في شهر أكتوبر من العام نفسه .

ترسل طلبات التقدم لجوائز المؤسسة باسم السيد الأمين العام للمؤسسة
إلى أحد العنوانين الآتي :

المراسلات

القاهرة: ص.ب ٥٠٩ الذي ١٢٣١١ الجيزة: ج.م.م هاتف: ٣٠٣٠٧٨٨ فاكس: ٣٠٢٧٣٣٥ (٠٠٢٠٢)
تونس: ص.ب ١٠٧ تونس ١٠٠٠ تليفاكس: ٧١٣٢٨٩٣٠ (٠٠٢١٦)
الكويت: ص.ب ٥٩٩ لصقة ١٣٠٦ الكويت هاتف: ٢٤٠٦٨١٦-٢٤٠١٥١٧٢ فاكس: ٢٤٥٠٣٩ (٠٠٩٦٥)
E - mail : Kw@albaytainprize.org

التحكيم

يمرض النتاج المقدم على لجنان تحكيم من
التخصصين في فروع الجائزة ، بعد التأكد من
مطابقته للشروط المعلنة ، وقرارات اللجنة النهائية
بعد اعتمادها من مجلس الأمناء .